DILLA'S **DONUTS**

by Jordan Ferguson

CamScannerでスキャン

序文

僕が最初にディラと仕事を始めたのは１９９７年のことだった。共通の友人であるＤＪハウス・シューズから彼のことを聞いたのだ。ハウス・シューズはデトロイトのレコード屋で働いていて、94年に僕が制作した《Peanut Butter Breaks》というタイトルのレコードを注文してくれていた。彼は〝ジェイ・ディー〟という名前のビートも作るデトロイトのＤＪのことをいつも僕に話してくれた。ある日、そのジェイ・ディーがＱ・ティップと仕事をしており、ア・トライブ・コールド・クエストの制作中のアルバムでトラック作りを担当していると教えてくれた。さらにハウス・シューズによれば、デ・ラ・ソウルやバスタ・ライムスなどの有名ラッパーの曲をジェイ・ディーはリミックスしていると言うのだ。彼はオファーを受けたわけでもなくそれらのリミックスを作ったのだが、レーベルが興味を持ってくれなかったために日の目を見なかったのだ。ハウス・シューズが、それらをレコードにすることに興味があるかと訊くので、

1000枚プレスすることにした〔訳注：97年に「House Shoes Recordings」から《Jay Dee Unreleased EP》と題したプロモーション盤としてリリースされ、盤面がブルーとグリーンのふたつのバージョンが存在する〕。僕は日本にコネがあったから、そのレコードはすべて日本に送った。

90年代の中盤から後半にかけてのディラの初期作品は、すべて首尾一貫していた。ソウルフルで、必要最低限の音で構成されたブーンバップだ〔訳注：低音の効いたキックドラム（ブーン！）とパンチのあるスネア（バップ！）を中心に構築されるヒップホップのビートのスタイル〕。彼には方程式があった。フィルターがかかったベースラインに、パンチのある打ち込みのドラム、そしてウワモノには生っぽいフェンダーローズ。それが「ジェイ・ディー・サウンド」だ。彼がこの方程式を築き上げた理由のひとつは、サンプリングに頼りすぎないためだったのだろう。この頃までにヒップホップの世界では、サンプルのクリアランスを取得するのが非常に難しくなっていたからだ。メジャーレーベルのサンプリングをベースにした楽曲は、法的な諸々の影響を受けてどれもスクラップに成り下がっていた。しかしマッドリブによるルートパックやクァジモトのプロジェクトはそれらとは正反対だった。ずっと少ない予算で、ずっと少ないファンのために制作されたから、もっと実験的だった。いたるところが音楽的で、サンプルがぎっし

CamScannerでスキャン

りと詰まっていた。ルートパックの《Soundpieces》とクァジモトの《The Unseen》という2枚のアルバムは、メジャーレーベルからは絶対にリリースされることのない作品だろう。

2001年にマッドリブと僕は、ディラのMCAのアルバム（やがてお流れとなってしまう）制作のため、デトロイトへ飛んだ。スーパープロデューサーでもあるふたりのMCは共に、当時ビートメイキングというゲームの頂点にいた。にもかかわらず、各々がいつもと違うビートを出し合った。ディラのトラックはプロのスタジオで制作され、彼は音作りのサイエンティストのようだった。一方のマッドリブは、自らを「穴居人と野獣」と公言するように、レコーディングの過程でトラックを区切ることとすらも意に介さなかった。彼のトラックはずっとルーズで、全くプロフェッショナルには聞こえなかった。しかし驚くべきことに、彼らがジェイリブという名前で一緒に最初の（そして最後の）フルアルバムに取り組むと、マッドリブはラップ用のトラックとして、エネルギーに溢れ、コマーシャルと言えるほどのサウンドをディラのトラックから選んだ。対してディラは生々しくルーズなサウンドのトラックをイーゼルに選んだ（訳注：イーゼル、または画架は、画家がカンバスを載せて固定する台であり、ここではラップを支

CamScannerでスキャン

えるビートのたとえとなっている)。ディラがLAに拠点を移すと、彼らのプロダクションのスタイルはひとつに溶け合ったように見えた。彼らを一種の新しいクルーとして眺めながら、僕は初めてこう考えるようになった。つまり彼らは本物のコラボレーターとして、互いに自身と同じ「天才」を見つけたのだ、と。彼らはふたりで、ヒップホップに携わる誰よりも巨大で唯一無二の存在になりつつあった。型破りなボヘミアンたち。しかしディラの病気は進行し、制作の勢いは後退してしまう。彼はコモンのアルバム《Be》全編をプロデュースすることになっていたが、結局11曲中の2曲を手掛けるに留まった(その他の曲はカニエがプロデュースした)。彼は病院で1年間を過ごしていた。

2005年のある日、ディラは僕をレコードショッピングに誘ってくれた。僕はその日のすべての予定をキャンセルして、彼を迎えに行った。彼は1枚のCDを僕に手渡した。そこから後のことは皆の知る通りだ。

僕はこう考えるのが好きだ。《Donuts》は、ディラがストーンズ・スロウのために制作してくれた、風変りで全くもってクリエイティヴなレコードだ、と。その前年、僕はマッドリブの《Beat Konducta vol. 1 EP》をアナログのみでリリースしたところだっ

CamScannerでスキャン

りと詰まっていた。ルートパックの《Soundpieces》とクァジモトの《The Unseen》という2枚のアルバムは、メジャーレーベルからは絶対にリリースされることのない作品だろう。

2001年にマッドリブと僕は、ディラのMCAのアルバム（やがてお流れとなってしまう）制作のため、デトロイトへ飛んだ。スーパープロデューサーでもあるふたりのMCは共に、当時ビートメイキングというゲームの頂点にいた。にもかかわらず、各々がいつもと違うビートを出し合った。ディラのトラックはプロのスタジオで制作され、彼は音作りのサイエンティストのようだった。一方のマッドリブは、自らを「穴居人と野獣」と公言するように、レコーディングの過程でトラックを区切ることすらも意に介さなかった。彼のトラックはずっとルーズで、全くプロフェッショナルには聞こえなかった。しかし驚くべきことに、彼らがジェイリブという名前で一緒に最初の（そして最後の）フルアルバムに取り組むと、マッドリブはラップ用のトラックとして、エネルギーに溢れ、コマーシャルと言えるほどのサウンドをディラのトラックから選んだ。対してディラは生々しくルーズなサウンドのトラックをイーゼルに選んだ（訳注：イーゼル、または画架は、画家がカンバスを載せて固定する台であり、ここではラップを文

えるビートのたとえとなっている」)。ディラがLAに拠点を移すと、彼らのプロダクションのスタイルはひとつに溶け合ったように見えた。彼らを一種の新しいクルーとして眺めながら、僕は初めてこう考えるようになった。つまり彼らは本物のコラボレーターとして、互いに自身と同じ「天才」を見つけたのだ、と。彼らはふたりで、ヒップホップに携わる誰よりも巨大で唯一無二の存在になりつつあった。型破りなボヘミアンたち。しかしディラの病気は進行し、制作の勢いは後退してしまう。彼はコモンのアルバム《Be》全編をプロデュースすることになっていたが、結局11曲中の2曲を手掛けるに留まった(その他の曲はカニエがプロデュースした)。彼は病院で1年間を過ごしていた。

2005年のある日、ディラは僕をレコードショッピングに誘ってくれた。僕はその日のすべての予定をキャンセルして、彼を迎えに行った。彼は1枚のCDを僕に手渡した。そこから後のことは皆の知る通りだ。

僕はこう考えるのが好きだ。《Donuts》は、ディラがストーンズ・スロウのために制作してくれた、風変りで全くもってクリエイティヴなレコードだ、と。その前年、僕はマッドリブの《Beat Konducta vol. 1 EP》をアナログのみでリリースしたところだっ

たが、それを青写真としてストーンズ・スロウは拡大しようとしていた。

《Donuts》を単にマッドリブ・サウンドのディラなりの解釈だと考えるのは、不名誉なことだろう。マッドリブのプロダクションとは異なる、数々の独特な点があるからだ。彼がヒップホップを変えるために用いたテクノロジーの使い方には、ピラミッドの奇跡のようなところがある。あれからほぼ10年が経ち、当時音楽制作でできなかったことを実現するのは、いまやテクノロジーの発展によってもっと簡単なことになった。にもかかわらず、一世代前のビートメイカーである僕は、ディラがあのレコードのいくつかの曲で一体全体何をやっているのか理解できていないのだ。しかし彼のテクノロジーとは、ファンクやソウル、そして人間のフィーリングを失ってしまうほどに理性的なものでもなかった。彼はテクノロジーを使って、音楽のエモーションを管理下に置こうとはしない。そうではなくて、それをただ引き立たせるのだ。彼の楽曲は、初めはシンプルなサウンドに聞こえるだろう。しかし使われているサンプル元の原曲を聴けば、ディラが音楽を創造する技術の見事さに気付かされるのだ。それはオリジナルな音楽を作り出す、サンプリングのアートだ。

僕たちは《Donuts》を2005年の10月にリリースしようとしたが、制作の締め切

りに間に合わなかった。するとディストリビューターは、次の年まで待つように忠告をくれた。さもなければ、デスティニーズ・チャイルドやマドンナたちとのクリスマス商戦に巻き込まれてしまうからだ。このレコードは、ストーンズ・スロウのファン向けに売れると思われていた。僕たちがこのレコードを売り込む業界の誰もが、それ以上のことは全く予想していなかった。「インストゥルメンタルのヒップホップのレコードは売れない」という類のことは聞いていたから、僕はこう答えることにしていた。「これを従来のインストゥルメンタルのヒップホップのレコードだと思わないでくれよ。もっとDJシャドウの《Endtroducing》のようなものだと思って欲しい」と。

2005年のリリースの締め切りを過ぎてしまったとき、僕たちは発売を彼の誕生日の2月まで後ろ倒しにすることにした。当初僕はリリースパーティでディラにDJをしてもらうつもりでいたが、彼の健康は再び悪化していた。しかしそれはあくまでも一時的なものだと思っていたから、リリースパーティでは J・ロックと僕でディラの音楽だけを一晩中回すという案を思いついた。ディラがパフォームすることはなくても、運が良ければそのときまでに健康状態が良くなって、僕たちのプレイを見に来られるかもしれないと思っていた。

ところがリリース日の週には、僕たちは音楽に集中することも、アルバムのプロモーションに集中することもできなくなっていた。極端に悪化しつつある彼の健康状態を皆が気にかけていた。《Donuts》がリリースされても、少しも僕たちの気が紛れることはなかった。僕たちはまさに起こりつつある、受け入れ難い出来事と向き合わなければならなかったからだ。ディラの命は失われつつあった。彼の誕生日が来るまでにそこまで悪い状態になってしまうとは、全く思ってもみなかった。その日、彼の母親が僕たちを家に招いてくれた。しかしそこで目にしたことに対しては、まだ誰も準備ができていなかった。僕は彼の母親の隣へ行ってこう言った。「彼を病院に戻した方がいいですよ」と。すると彼女は「私は約束したの。去年そうしたように、あの子の誕生日を病院では過ごさせないって。だからこうしているのよ」と答えた。いま振り返ってみれば、ディラが最後の日々を家で過ごせるように、病院は彼を退院させてくれていたのだと思う。

最後の数ヶ月間、ディラの母親は他の誰よりも彼のためにそばにいた。彼との時間を過ごすためにデトロイトからLAへ移って、病院の部屋の折りたたみベッドで寝ていた。そこで目にした母から息子への愛情は、僕がそれまでに見たことのないほど熱

烈なものだった。とうとうディラが亡くなったとき、皆の心配は母親へと向けられた。しかし彼女は僕たちの誰よりも、逆境に対する強さを見せてくれたのだ。彼の亡くなった日、彼の葬儀の日、そしてそれから何ヶ月経っても、彼女はディラの家族と友人たちをひとつにしてくれる大きな支えだった。

本書の中ほどで、ジョーダンは多くの人々が疑問に思っているであろう問いを投げかける。「ディラが生きていたら、《Donuts》は名盤(クラシック)になっただろうか」という疑問だ。〈The Factory〉や〈Lighworks〉〈The Twister〉などは、純粋に楽曲として素晴らしい。しかしディラが対峙していた背景と共に聴くと、もっと強力な印象を帯びるだろう。これらの楽曲からは、ある種の不穏さや閉所恐怖を覚える。だがそれは迫り来る死を前にして経験したカオスや不安を共有するための、ディラなりの方法だったのかもしれない。そして〈Last Donut of the Night〉や〈Don't Cry〉は、それがディラの最後の日々だったのだと思うと露骨に感傷的に聞こえる。しかしこのアルバム制作を取り巻く事情を抜きにしても、僕にとってこれはストーンズ・スロウの歴史を決定づけた瞬間だったのだ。僕がそう感じているのには理由がある。なぜなら、僕は《Donuts》の初期のバージョンを聴いたときのフィーリングを覚えているからだ。それは彼が再び病気になる

一年前のことだった。それは彼が病院に戻る前のことだった。そしてそれは、完成版のリリースの3日後に、世界が彼を失う前のことだった。僕は決して忘れない。2005年、まだ比較的健康だったディラと、車で最初にこのCDのラフバージョンをプレイしたときに起こったことを。

多くの人々は彼が亡くなってから初めて《Donuts》を聴いたのだということに僕は気付いた。つまり、彼らはこのアルバムを取り巻く事情を考えることなしに、これを聴くことはできないのだと気付いたのだ。そして僕も、2006年の2月にこのアルバムが再び僕に与えてくれたフィーリングを覚えている。彼が亡くなってから1週間後、僕はDJをするためにLAからサンフランシスコへ101号フリーウェイの海岸線を運転していた。元々リリースパーティになるはずだったそのイベントをキャンセルしようとしたのだが、彼の母親がやり通すよう言ってくれたので、その日は追悼イベントになったのだ。このアルバムは、ディラの生前と死後という正反対のコンテクストで聴くと全く異なるサウンドに聞こえた。だがどちらにせよ、僕や仲間たちにとって、このアルバムは芸術作品なのだ。それは公式のアルバムとなる前から、すでに名盤と言えるものだった。ディラ自身を含む誰もが、彼がもう一度病気になると分かる

より前からすでにクラシックだったのだ。それは僕たちの間で話題になっていたし、歓迎され賞賛された。しかしそれが何であれ、もっと重要なのは、僕が《Donuts》を車で繰り返し聴き続けたことだ。そうすることがいつでも最良の試金石なのだ。ディラが最初に《Donuts》を僕にくれたとき、彼はそれが何なのかを説明しなかった。それは運転の最中に突然差し出され、僕の目の前に現れたのだ。

2015年3月

クリス〝ピーナッツ・バター・ウルフ〟マナック

目次

序文　文：ピーナッツ・バター・ウルフ …… 2

第1章　Welcome to the Show ―― 《Donuts》の世界へようこそ …… 15

第2章　The Diff'rence ―― デトロイト・テクノからヒップホップへ …… 25

第3章　Hi ―― スラム・ヴィレッジ結成 …… 33

第4章　Waves ―― ビートメイキングは連鎖する …… 53

第5章　Stop! ―― 批評とは何か？　解釈とは何か？ …… 77

第6章　The Twister (Huh, What) ―― グループからソロへ、デトロイトからLAへ …… 85

第7章　Workinonit ―― 車椅子の偉大な男 …… 125

CamScannerでスキャン

CONTENTS

第8章　Two Can Win ──「これはハイプではない」…… 145
第9章　Geek Down ── ビートを通して死に触れる …… 155
第10章　The New ── ディラ流「晩年のスタイル」…… 183
第11章　Bye ──《Donuts》という永遠の環(わ) …… 193

解説
《Donuts》をよりおいしく味わうために …… 207

ディスクガイド
A-side　ディラ・ビーツの基本を知る10枚 …… 236
B-side　ディラ・ビーツの深層に触れる10枚 …… 238

後注 …… 240

マ・デュークスに捧ぐ。

ケイトリン・マッキノンは仕事をした。
ニコル・ブライアントは信念を貫いた。
サラ・ジェイコブスはそれを見届けた。

1

WELCOME TO THE SHOW

《Donuts》の世界へようこそ

CamScannerでスキャン

シダーズ・シナイ・メディカル・センターは、一見そのようには見えないし、それを誇ることもないのだが、実はヒップホップにとっては象徴的な場所である。ロサンジェルスのフェアファックス地区にあるにもかかわらず、その建物はヒップホップが経験した悲劇の地政学上のモニュメントなのだ。1994年にN.W.A.の創設者であるエリック"イージー・E"ライトがエイズによる合併症で亡くなった。その3年後、シダーズ・シナイのスタッフが公表したのは、ノトーリアス・B.I.G.ことクリストファー・ウォレスがここへ運び込まれたときすでに亡くなっていたことだった。彼は近くのピーターソン自動車博物館で開かれたパーティからの帰り道でドライブ・バイ〔訳注：走行する車から発砲すること〕に遭い、4発の銃撃を受けていた。カニエ・ウェストは2004年の自動車事故の後、再建手術を受けた。医師たちがカニエの顎を治療する1年前には、ラッパーのトゥー・ポエティックとして知られ、アンダーグラウンド界のスーパーグループ、グレイヴディガズの創始メンバーでもあるアンソニー・バークレイが、この病院で結腸癌に屈した。彼はグループの最後のアルバムで自身の病状について話していた。シダーズの名前は、タイラー・ザ・クリエイターやスクールボーイ・Q、クール・キースのリリックにも確認できる。シダーズ・シナイは音楽史にお

ける最も悲劇的なエンディングに際して、病院としての役割を果たしてきた。しかし一方でこの病院は、このジャンルが生んだ最も奇妙で美しく、影響力のある音楽が完成した地でもあったのだ。

２００５年、31歳のラッパー／プロデューサーであるジェイムズ〝Ｊ・ディラ〟ヤンシーは、シダーズ・シナイでふたつの自己免疫疾患が原因の合併症の治療を受けていた。ひとつは血栓性血小板減少性紫斑病（ＴＴＰ）という、血管内に極小の血栓を引き起こしてしまう病気だ。そしてもうひとつが紅斑性狼瘡（こうはんせいろうそう）という、正常な組織と損傷した組織を識別できなくなる病気だ。これらふたつの症状の組み合わせは、1年以内に彼を死に追いやることになる。

狼瘡は怪物的な病気だ。基本的に、人の身体をそれ自体に対するアレルギー体質にしてしまうのだ。「免疫学的に言えば、それは癌やエイズで起こることとの反対だ。狼瘡においては、体は未知の刺激に過剰反応し、身体組織に対して直接、抗体やタンパク質を過剰に作り出すのだ」[注1]。ＴＴＰと組み合わさることで、ふたつの症状は容赦のない病気のタッグチームを結成したかのようだった。ディラの腎臓はダメージを受け、彼の手の関節は腫れて硬くなってしまった。これは大量のレコードからサンプリング

CamScannerでスキャン

をしながら、サンプラーのパッドでビートを叩く生活を送っている彼のような人間にとっては、特に残酷な仕打ちだった。極度の秘密主義者であった彼は、ヒップホップメディアに対し自身の病状を「このちょっとした病気」と呼び、「健康状態も何もかも最高さ」と軽く扱ってみせた。彼はそれを海外製品の偏食が原因の栄養失調のせいにした。[注2] 彼に会いにシダーズ・シナイを訪問した友人たちでさえ、あまり多くを尋ねなかった。「俺はポーカーフェイスを決め込んだんだ」ディラと一緒に育ったデトロイト時代の長い友人であるマイケル〝ハウス・シューズ〟ブキャナンは言う。「めちゃくちゃ辛かったよ」[注3]。病気が彼の身体を衰弱させても、彼の精神は研ぎ澄まされたままだった。そして世界中で求められるサウンドを創作し続けていた。

ファンやフォロワーたちは理解している——J・ディラを人質にとったのは彼自身の身体だったのだが、彼はおとなしくすることを拒否したのだ。そのときが訪れたとしても、彼は頭を振るのをやめはしなかっただろう。病室にこしらえた間に合わせのレコーディング設備には、大量のレコードとラップトップが持ち込まれた。彼は弱った身体の最後の力を振り絞り、硬くなった指に力を入れて、頭の中で聞こえたサウンドを形にした。その結果はどうだったか。ビートメイカーのアートフォームの概念を

永遠に変えてしまうような、31曲のコレクションが生まれた。それには彼がもはや口にすることのできない大好物の名前が付けられた。

J・ディラの《Donuts》はヒップホップ・ミュージックではない。つまりそれは一般的に定義され、理解されるような意味での「ヒップホップ・ミュージック」ではない。ラップはおろか、フックもスキットもない。3分以上の曲もない。大半の曲が1分半ほどの長さだ。だがそこにはビートがある。スクラッチやサンプルがある。ヒップホップマニアにとってはとても馴染み深いものもある。しかしこのアルバムの音楽の答えが自然に出ることは決してないのだ。むしろ答えを求めることだけはできないだろう。アルバムの曲たちは猛スピードで進み、次の曲とぶつかり合う。そして気付かないうちにスタートし、ストップする。決してリスナーに、完全に入り込む隙を与えてはくれない。しかし、あなたが心地良く感じ始めると――目の前の曲の一部に馴染んでいき、ディラの心の中の動きに目線を合わせるにつれて――彼はあなたに向かって、それを投げかけてくれるのだ。複数の音楽スタイルを次々に習得し、新しく乗り替えるのが大好きだったディラにとって、《Donuts》は彼のキャリアにおける小さな記録だ。オリジナルのプレスリリースは《Donuts》を、なじみのない街のラジオ局をチェック

CamScannerでスキャン

するようなアルバムだとたとえていた。そのラジオ局の番組ディレクターが、建物の裏に眠っていた壊れかけの45回転盤を発見して、プレイしているようなアルバム。というのが《Donuts》にぴったりの説明だ。ジャクソンズやディオンヌ・ワーウィック、アイズレー・ブラザーズのソウルフルなヴォーカルのメロディはスクラッチされ、切り刻まれ、引き伸ばされる。そして驚くべき、解読不可能な聴覚的パスティーシュ〔訳注：他の作品のコピーや模倣を寄せ集めたもの〕に突然変異するのだ。何の前兆もなくギアが入れ替わり、テンポは変わる。時間は引き延ばされ、変形させられる。そしてリスナーを混乱に陥れる。アルバムの空気感は5分間のうちに、セクシーで甘いストリングスのアレンジから、不快感を煽るようなホーンのループや邪悪でフューチャリスティックなシンセへと移り変わる。持続的に繰り返されるのは、レコードの溝で針が鳴らすパチパチという雑音と、やかましいサイレンの警告音だけだ。

ジェイムズ・ヤンシーは2005年までに数多くの顔を持っていた——ジョン・ドー、DJシルク、ジェイ・ディー、ディラ・ドーグ、ファースト・ダウンのメンバー、スラム・ヴィレッジ、ジ・アマー、ザ・ソウルクエリアンズ、そしてジェイリブ。モーター・シティ〔訳注：デトロイトの愛称〕の爪弾きにされた息子にして、ロサンジェルス

を征服したヒーロー。ア・トライブ・コールド・クエスト、ファーサイド、コモン、バスタ・ライムスやジャネット・ジャクソンらをプロデュースしたことで、ディラは業界人や関心を寄せるファンたちの間で伝説的な存在となっていた。しかし彼にはメジャーレーベルに対するフラストレーションがあったし、熱意を傾けられないような仕事をして大金を稼ぐことを拒絶した。ゆえに、ディラはアンダーグラウンドへ立ち戻っていったのだ。そして彼はデトロイトで出会った、信頼できるＭＣのクルーやコラボレーターたちと仕事をした。同時に、彼のサウンドは変化しやすかった。ソロデビュー作の《Welcome 2 Detroit》では、彼が発明し、１９９０年代に完成させたねばつくようなベースラインやクリスピーなスネアを捨て去り、生楽器やエレクトロからの影響、ワールドミュージックの要素を取り入れた。《Ruff Draft EP》やＬＡを拠点にするプロデューサーのマッドリブとのコラボレーションである《Champion Sound》では、ローファイで汚れたサウンドを聴くことができる。

「彼はコンスタントに自己を改革し続けたんだ。毎月のようにね」とＤＪハウス・シューズは思い起こす。彼は90年代の中盤にデトロイトのストリート・コーナー・ミュージックでディラと出会い、地元の熱心な支持者のひとりとなった。「今月作っ

たビート群は先月のものと全然違うサウンドなんだ。その先月のビートというのも、さらに前の月とは全然違うサウンドなのさ」*注4

最終的に《Donuts》を形作ることになるビートたちが聞こえ始めると、リスナーはディラがまた別の方向に向かおうとしていることに気付いた。それはそのときまでに彼がやっていたことすべてを総合したものだった。ディラはそれまでの10年間の初めの頃に彼が気に入っていた奇妙なエレクトロを、90年代の彼の作品のレアグルーヴ感覚と合体させた。さらに、カニエ・ウェストやジャスト・ブレイズのようなチャートの上位を占めるプロデューサーたちの音楽に見られるソウルのリバイバルとブレンドし、スライスし、切り刻み、唯一無二の彼自身のサウンドへと加工したのだ。

「彼がリリースしたがっていたものを全部一緒にして聴いたときは、マジかよって感じだった。最後の2年間で、また彼の音楽は完全に別物になったのさ」とストーンズ・スロウ・レコーズの前ジェネラル・マネージャー、イオゼン〝イーゴン〟アラファトは言う。ストーンズ・スロウ・レコーズは最終的に《Donuts》をリリースすることになる、ロサンジェルスを拠点とするレーベルだ。「これをどうしたら良いのか誰にも分からなかった。皆がそれまで同じ素材を使ってやろうとしてきたこととは、とにか

く桁外れに違うものだったんだ」[注5]

しかしディラの健康に関して言えば、すべてが下降線を辿り続けていた。《Donuts》は調和のない、ぶつ切りのサウンドにもかかわらず、信じられないくらい統一感のあるアルバムだ。挑戦的で、予想に対して抗うような作品で、アルバム全体を通して聴くように作られている。アルバムに重きが置かれないこのジャンルにおいては珍しいことだ。おそらくこのアルバムに対する生前唯一の公のコメントとして、ディラは2005年にインタビューに答えている。「これは単に、MCたちにとってはちょっとやり過ぎかなと思ったビートの寄せ集めなんだ。基本的にはそれが正体さ。分かるかい？　皆がどうラップしたら良いか分からない、でもラップしたくなるようなレコードをサンプリングして作るのさ」[注6]

《Donuts》は、決してあなたのためのものではない。私のためのものでもない。私的で内向的なレコードなのだ。それは、ひとりの芸術家と彼の機材が交わした会話だ。そして図らずも、レコード音楽の歴史の一部となったのだ。またそれは死を受け入れようとする人間からの遺言であり、彼の家族と大切な人々への最後のラブレターだ。《Donuts》は、明らかに死についてのレコードだ。サンプルや、曲の順序やタイトル

CamScannerでスキャン

の組み合わせにその形跡が見られるし、そこに疑問の余地はほとんどない。
だが、もっと不可解なことがある。ディラはレコードからベストな部分を見つけ、最良の箇所をピンポイントで選び取り、完璧なタイミングで切り刻んでループさせる能力を繰り返し賞賛されてきた。そんなプロデューサーが人生の終わりに直面して、なぜ最後の作品として、《Donuts》のように美しくも威圧的で挑戦的なものを作ったのだろうか。ディラは決して間違いを犯すことはなかった。友人たちや仲間たちが言うには、ディラはサンプラーの電源を入れるよりも前に、頭の中でビートを組み立てていたのだ。スタジオで偶然何かを発見することはなかった。正直なところ、健康状態のことがあったから、ディラには何かを発見している時間も余裕もなかったのだ。ディラは多作なプロデューサーだった。そして、自分の愛する音楽の歴史と構造について、飽くなき興味を持っている熱心なファンでもあった。それゆえ、彼は《Donuts》を形作ることになるレコードたちのことを徹底的に理解していた。仮にディラが最後の作品として、死についてのレコードを作ったことを認めるとしよう。すると、新たなる疑問が浮かぶ。彼はなぜ、死について取り上げたこのようなレコードを作ったのだろうか？

II

THE DIFF'RENCE

デトロイト・テクノからヒップホップへ

CamScannerでスキャン

ヒップホップは、歴史的にアメリカのブラック・カルチャーの中心を担ってきた。しかしそれはデトロイトには遅れてやってきた。70年代の中盤や80年代初期、モータウンのサウンドは、シュガーヒル・ギャングやカーティス・ブロウのようなパーティ・グルーヴではなかった。しかしアフリカ・バンバータの〈Planet Rock〉のシンセが打つビートやTR-808の押しつぶすようなサウンドは、ジェフ〝ザ・ウィザード〟ミルズや、〝エレクトリファイング・モジョ〟として知られているチャールズ・ジョンソンのような、フリー・フォームのラジオの伝説的なDJたちによって放送されていた。

WJLBで放送されたモジョの5時間番組「The Mothership Connection」は、従来「ブラック・ラジオ」と考えられていた枠に押し込まれてしまうことを拒んだ。たとえばリスナーたちは、ニュー・オーダー、プリンス、J・ガイルズ・バンド、パーラメントやファンカデリックを一晩で一連の楽曲の塊のように聴くことができた。彼の折衷的なテイストと大胆な番組構成のおかげで、リスナーたちが受けた影響はいつまでも色あせることがなかった。そして番組のリスナーたちのなかには3人の郊外のティーンエイジャー、つまりホアン・アトキンス、デリック・メイ、ケヴィン・サンダーソンらが含

CamScannerでスキャン

まれていた。彼らは一緒になってテクノというジャンルを生みだすことになる。
「モジョはデトロイトの音楽に本当に大きなインパクトを与えたんだ。彼はドイツやイギリスからの輸入レコードをたくさんプレイした。クラフトワークを最初に聴いたのも彼の番組だった。78年か79年のことだよ。彼はB-52からジミ・ヘンドリックス、そしてクラフトワーク、ピーター・フランプトンまで何でもプレイしたんだ」とアトキンスは言う。「彼は皆が聴きたいと思っていたパーラメントやファンカデリックも全部プレイした。そのふたつのグループは当時のデトロイトでは本当にビッグな存在だった。実際、79年にデトロイトでディスコがそんなに流行らなかった大きな理由のひとつに、彼らの存在があったんだ。モジョはディスコに切り替える他の局との違いを強調するためにも、ファンクを頻繁にプレイした。ファンカデリックの〈(Not Just) Knee Deep〉[注1]がリリースされたときに、ディスコミュージックにとどめを刺すことになったのさ」
別のラジオ局のWDRQ（モジョがWJLBを離れた後、結果的にその空席をすぐに埋めることになる）では、モジョの百科事典のような音楽の知識をザ・ウィザードが猛スピードで増幅させていた。彼は3台のターンテーブルを駆使して大抵は1曲

CamScannerでスキャン

につき数秒ずつ、旋風のような速度でレコードをブレンドするミックスを毎晩披露したのだ。ザ・ウィザードことミルズは、自身の革新的なスタイルをラジオ放送がかかえている「現実」への対応だとした。

「僕が次から次へとものすごい速さで曲をミックスすると言う人たちがいる。それは基本的にラジオの特性から生まれた手法なんだ。ごく短時間で、人々の注意を引きつけなければならない。そうしないと他の局へチャンネルを変えられてしまうからね。僕もそのペースをキープしないといけないんだ」*注2

ラジオ局は統合整理され、プレイリストが指定されてしまうという「現実」のせいで、1980年代の終わりまでにミルズやモジョはラジオ放送から追い出されてしまった。しかし、彼らからの影響は何年も後になって実感されるようになる。そしてそれが、ミニマリズムを中心とし、MCではなくDJが注目されるデトロイトのダンスミュージックの文化を創り出したのだ。

1980年代のデトロイトでラップミュージックが全く放送されなかったというわけではない。地元の人気ダンス番組「The Scene」は、アメリカで初めての完全な黒人所有のテレビ局であるWGPR-TVで毎日午後6時から放送されていた。フェリッ

クス＆ジャーヴィスによるテーマソング〈Flamethrower Rap〉がヒットし、「Rap-A-Dance」という番組コーナーでは地元のクルー間のバトルが特集されていた。80年代の終わりまでには、「The Scene」を見て、WGPRの関連ラジオ局で「Billy T's Basement Tapes」を聴いて育った野心的なMCたちが、ゆっくりとした曲のテンポに合わせ、自分たちの経験を語るようになっていた。オウサム・ドレイやケイオス＆マイストロ、スマイリーやデトロイト・モースト・ウォンテッドなどのアーティストたちが、この街のヒップホップのアイデンティティを切り拓き始めた。そして、MCブリードの〈Ain't No Future in Your Frontin'〉の成功により、盛り上がりは最初のピークを迎えることになる。中西部の自慢話と伝統的なウエスト・コーストのサンプルネタ（オハイオ・プレイヤーズの〈Funky Worm〉とザップ＆ロジャーの〈More Bounce to the Ounce〉）を混ぜ合わせたこのシングルの成功で、彼のデビューアルバムは驚くべきことに、52週間にわたりビルボードのR＆Bチャート入りを果たした。[注3]だが彼の成功の大きさにもかかわらず、デトロイトは自力で全国的なブレイクスルーを果たしたとは言えなかった。ブリードはミシガン州の衛星都市フリント出身だったからだ。

世界的な視点で見れば、デトロイトから登場した物語はヒップホップではなかった。

それはテクノだった。街の内側では、趣味や階級に応じた境界線が引かれつつあった。テクノは海外で人気を博し、その生みの親たち（「Belleville Three」と呼ばれるアトキンス、サンダーソン、メイ）は賞賛された。そこでデトロイトの多くのクラブでは、他のジャンルをすべて排除して、街の新しいダンスサウンドに専念するようになった。初期のテクノのダンスイベントのフライヤーには、「ジット」たちの出入り禁止が明記されていた。ジットとは、デトロイトの労働階級を担う黒人の若者たちのなかでも、好ましくないとされた層への侮蔑的な呼称だった。これらの好ましくないとされた者たちのなかには、もちろんヒップホップに興味を持った若者たちもいた。しかしデトロイトのダウンタウンにあるミュージック・インスティチュートのような、有名な地元のダンスクラブのフロアには、ヒップホップカルチャーに対する階級差別意識が溢れていた。ラップは我慢ならないものだったのだ。[*註4]

デトロイトのクラブシーンはテクノに支配されていた。そのため、街のヒップホップ好きたちは代わりとなる場所を見つけなければならなかった。

1990年代のデトロイトのヒップホップを語るのに、モーリス・マローンに言及しないわけにはいかないだろう。元々副業でテクノやダンスのパーティを主催する

ファッションデザイナーだったマローンは、自身の洋服の新しいマーケットを求め、またファッション産業について学ぶために1990年にニューヨークへ渡った。そこで時間を過ごすうち、街で盛り上がりを見せるヒップホップシーンに魅了された彼は、明確な任務を抱いて1年後にデトロイトに戻った。その任務とは、ニューヨークで目にしたエネルギーと熱狂をモーター・シティに持ち帰ることだった。

最初に始めたのは「リズム・キッチン」という名の一連のイベントとコンサートだった。それは、イースト・ボルチモア・ストリートにあるスタンレー・ホンズ・マニア・カフェを中心に毎週開催され、やがてウエスト・セヴン・マイル・ロードに設けられた小売スペース「ヒップホップ・ショップ」へと発展していった。ヒップホップ・ショップは基本的にはマローンのデザイナージーンズや他の商品を売る直売店だったが、看板となる催し物として、土曜の午後5時から7時までオープンマイクのバトルが開催された。土曜のバトルとショップは共にヒップホップヘッズたちの行きつけの場所となった。そこはすべてが、この音楽と文化への愛情と感謝のために捧げられた場所だった。そして、街の成長しつつあるアーティストたちによるクルーがネットワークを築き、コラボレートする場でもあった。

マローンはショップの成功と共に、イースト・コングレス・ストリートにあるザ・シェルターでイベントを運営し始めた。そこは、『8マイル』のクライマックスのラップバトルのシーンで有名になったセント・アンドリューズ・ホールの地下階だった。そのイベントがすぐに成功を収めると、土曜の夜に時間帯を移し、建物を丸ごと会場にした「Three Floors of Fun」を始めた。出演アーティストたちは、週末に街にやって来る郊外のオーディエンスにも、もっと幅広く見てもらえるようになった。レジデントDJであるハウス・シューズの熱意と支援がその一助となった。

リズム・キッチンでのパーティやヒップホップ・ショップでのバトルから、セント・アンドリューズの「Three Floors of Fun」が開催されるまでの間、つまり1990年代の中頃までに、デトロイトは、ついに野心的なMCやプロデューサーを育てる環境とコミュニティを自身で築き上げたのだ。そのなかにはファット・キャット、エルザイ、エミネムや、ディラが結成した最初のグループであるスラム・ヴィレッジなどが含まれていた。

CamScannerでスキャン

iii

HI

スラム・ヴィレッジ結成

CamScannerでスキャン

ジェイムズ・デウィット・ヤンシーは1974年2月7日、ビバリーとモーリーン〝マ・デュークス〟ヤンシーの3人の子供たちの第一子として生を受けた。デトロイト北東部のコナント・ガーデンズ地区で育った一家は皆、音楽に夢中だった。ビバリーはベーシストかつヴォーカリストで、ハーフタイムショウで演奏するため、ハーレム・グローブトロッターズ〔訳注：アリゾナ州フェニックスを本拠地とする、バスケットボールのエキシビションチーム〕とツアーに出ていた。モーリーンはオペラとジャズヴォーカルの伝統的な教育を受けていた。

「あの子はジャズを聴いて育ったし、ジャズに育てられたの」とディラの母親は言う。「生後2ヶ月目から、ジャズを聴かないと眠らなかったの。だから夫はあの子を眠らせるために歌ったり演奏したりしないといけなかったわ。それが彼の幼児期の子守歌だったの」[注1]

ディラの母親は、家庭内に音楽とパフォーマンスすることへの愛情を呼び起こした。毎週〝エンターテイメントの夜〟を企画し、家族のメンバーそれぞれが互いに芸を披露した。

「毎週金曜の夜は家族の夜（ファミリーナイト）で、家族全員がパフォームして、お互いを楽しませたわ。

お金をかけずに楽しめるしね。夕食をとって、リビングルームに集まるの。他の家がリビングルームにカクテルテーブルを置いている代わりに、我が家はマイクを用意していた。電源を入れて、マイクをつかんで、あとは各自の自由よ。でも全員が何かを披露しなきゃならなかったの[*注2]」

音楽に対するディラの愛情は急激に変化していった。内向的で個人的な喜びから、他の人々と分かち合い、音楽の福音を広めるDJの必要性へと。

「あの子がレコードをプレイし始めたのは2歳のときだった。ハーモニー・パークでレコードを回すのよ」とマ・デュークス。「夫は仕事を終えて、45回転盤を腕いっぱいにかかえたジェイムズを公園へ連れて行くの。あの子のちっちゃな腕が、ちょうどドーナツ盤の穴にフィットしていたわ。45回転盤とレコードプレーヤーを公園に持って行ってレコードをスピンするの。子供用じゃなくて大人のレコードよ。夫はあの子をよくレコードショッピングに連れて行ってあげてたから、新しくリリースされたレコードを何でもプレイできたわ[*注3]」

音楽に対する熱意と才能は、彼の子供時代から高校生にいたるまで変わらず続いていた。しかし両親は息子の将来を心配し始める。ディラがデトロイトのデイヴィス航

空技術高校の入学許可を勝ち取ったとき、マ・デュークスは入学を強く勧めた。それは、彼の科学への天賦の才を伸ばすためだった。

「自分の子供には、自分自身だけの力では達成できない道には進んでもらいたくないものよ。怖れの気持ちが湧いたんだと思う。だからあの子にデイヴィスへ行くようお願いしたの。それはまたとないチャンスだった。毎年すべてのミドルスクールから生徒がひとりだけ選ばれるの。選ばれた生徒たちは卒業するために大学の年まで授業を受けないといけない。長くて大変な過程だったのよ」*注4。ディラとしては不本意だったが、母親を失望させたくなかった。しかし間もなく彼は、自分の一番の関心事が何なのかを宣言することになった。すぐにDJシルクとして、月に最低でも一回は学校のパーティでレコードをスピンするようになったのだ。彼の母親は、どうしても息子をデイヴィスに入学させたかったので、妥協することにした。

「あの子の反応は『僕にその学校へ行ってほしいの？　ええと、僕はDJギグをやってるんだよね、DJシルクって名前でさ。だからシルクのシャツを着なくちゃいけないんだ』って感じだった。だから私は言ったの『オーケイ、私が買ってあげるわ。シルクのシャツなら好きなだけ買ってあげる』って。それで彼は色とりどりのシャツを

持っていたわ。なかにはピンクもあったけど、着るのをためらわなかった。あれはすごく人目を引いたのよ。あの子は自分のことを良く分かっていたから、気にしてなかったけど」[*15]

すでに張り詰めた状況だったところにさらなる緊張感をもたらしたのは、地元ミュージシャンのジョセフ〝アンプ〟フィドラーとディラの関係だった。フィドラーはセッションキーボードプレイヤーで、ソングライターかつプロデューサーでもあり、ジョージ・クリントンのPファンク・オールスターズと一緒にツアーを回っていた。フィドラーの存在は地元のサクセスストーリーだった（彼が通っていた教会の通りの向かい側にヤンシー一家は住んでいた）。彼は、地域で興味を持っている若者を自宅スタジオへ招待し、自分の機材でサンプリングやプロダクションの仕組みを学ばせ、経験を積ませていた。若きディラにとって、それは抗うことのできないあまりに申し分のないオファーだった。

「私たちはぶつかり合った。あの子は実験の授業で朝早くから学校にいることになっていたのに、一晩中アンプのスタジオにいたの。本当は学校にいるはずだったのよ。学業は疎かにしてほしくなかったのに！」[*16]

アンプは街の住民たちから見てもユニークな人物だった。彼は長身で奇抜、巨大なアフロにビートニクのような髭、顔の大部分が隠れる凹レンズの大きなサングラスをかけていた。コナント・ガーデンズのキッズたちにとって、彼は歩くシンボルだった。なぜならアンプは、彼らが成功し、自身に正直でいられることを象徴する存在だったからだ。だがそれだけではない。彼の存在は、拡大する貧困とクラックの蔓延という現実を感じさせる環境をも、子供たちは乗り越えることができるのだというシンボルでもあったのだ。

「俺にとって、アンプは目標以上のもんだった。彼は『お前ならできるよ。ここから出て行って、世界を見ることができる。すごく変てこなブーツを履いてたとしても、ちゃんとした人間でいられる』[注1]って感じでさ」とコナント・ガーデンズのかつての住人で、長い間ディラの守護神だったロバート〝ワジード〟オブライアントは言う。

ディラの初めての指導者も、早くから彼に特別な印象を抱いていた。

「彼は俺が家に招き入れたなかで、一番敬意に溢れていて、紳士的だった。他のやつらは皆ワイルドだったからね」とフィドラーは言う。「彼はただひとり、完璧主義者に見えた。もし３時に来ると言えば、彼は３時ちょうどに現れた。多くの人々は言葉と

いうものを額面通りには受け取らなかったけれど、彼の言うことは本当だったんだ」[注8]

ディラはすぐにフィドラーの家に入り浸るようになった。そして、他人のビートをスピンすることから、自分自身のビートを作る試みへと移行していった。ディラはデイヴィスで勉強する間に選び取った方法論を適用したのだ。その成長の初期段階からすでに、ディラには芽生えつつある才能が認められた。

「彼が最初にビートを作り始めたとき」とフィドラーは思い起こす。「単にループさせただけだったけど、独特のやり方をしていたんだ。ほとんどの人はキックの一音から始めるんだけど、彼はスネアやハット、それに他の音から始めて、それを方程式にはめるんだ。まるで数学者のようにね。俺はＭＰＣの使い方を習いながらプロデュースのすべを学ぼうとする多くの人々と共に作業してきた。でもディラのようなやつは他にいなかった。彼らは基本的なことはできるけど、他と違ったことはできない。けれどディラはリズムをひとつにまとめるのに長けた、特別な耳を持ってたんだ」[注9]

フィドラーは〝生徒たち〟にあまり干渉せずに接した。彼らは自由に機材を使ってもいいが、フィドラーが彼らの手を取って教えるようなことはなかった。

「実際のところアンプがしてくれたことはこうさ。彼はＭＰＣでいくつかビートを

プレイしてから言うんだ『どうやって作るかは教えないぜ。自分で学ばなきゃな』とか『本を読んで調べるんじゃないぞ』ってね」とディラは2006年の「スクラッチ・マガジン」誌で思い起こしている。「今日まで、サンプラーやらの本を読んだことは一度もない。独学でやってみるだけさ」[注10]。ディラは最初に放任主義に接したことで、機材のメーカーが定めた意図や制限から自由になり、ルールに縛られずに制作に向かった。キャリアを通してディラを導くことになる哲学の種は、このとき蒔かれたのだ。彼にしてはいけないことを指図する人間はいなかったし、彼のできることに限界はなかった。

ディラは地元のDJとしての地位を確立し、日ごとにキャンプ・アンプでの経験を積んでいった。高校3年の頃までには、もはやディラをデイヴィス航空技術高校につなぎとめるためには、シルクシャツの数が足りなかった。ディラは母親に、公立高校であるパーシング・ハイツへの転校を要求した。「高校3年目を終えて、あの子は断固として言ったの『もうやってられない。何をされても気にするもんか』ってね」とマ・デュークスは言う[注11]。

学内のヒップホップの才能同士が集まり始めるのに時間はかからなかった。中心人

物となったのは、R.L.〝T3〟アルトマンとタイタス〝バーティン〟グローヴァーだった。T3とバーティンはバーシングのヒップホップ・サークルの間ですでにデュオとしてリスペクトされていたが、スキル溢れる新入りの存在に気付いたのだった。

「俺たちはJ・ディラのことを耳にしたのさ。そのときはジェイ・ディーだったけどな。本当にドープなビートを作るやつがパーシング高校に通ってるって聞いたんだ」とT3は言う。「最初、俺たちはただの友だち付き合いから始めた感じだった。そしたらあいつは俺たちを家に招いてくれた。そこで聴かせてもらったビートは、当時のヒップホップの流れのずっと先を行ってたんだ」[*注12]

新しい同級生について耳にしたことに好奇心をそそられ、また地元に現れたその才能に感心したT3は、多くのMCやDJ、プロデューサー志望者を選抜して、祖母の家でイベントを開催した。

「あれは競争ってわけじゃなかった。デトロイトで才能あるやつらの単なるショウケースだったのさ」と彼は言う。[*注13]

ディラは各人の才能に感心して、T3やバーティン、ワジードと組むことにした（ワジードはプロデューサーとしてすでにバーティンと活動しており、1992年には

ディラからビートを買っていた)。さらに従兄弟のキュー・Dをダンサーに迎え、「Dopeness」という語を逆さに綴った「Senepod」というクルーを結成した。「俺たちは高校生らしいことをやってたのさ。食堂でラップして気分を上げたりしてね。ただがむしゃらにやり続けてた」とT3は言う。[注14] やがてワジードとキュー・Dはソロ活動に専念するようになり、残った3人はスラム・ヴィレッジとして再出発した。

通常、このグループはディラとT3、バーティンだと記憶されているが、メンバー構成は常にどこか流動的なコンセプトを持っていた。ワジードとキュー・Dは変わらず近くにいたし、パーシング高校やコナント・ガーデンズのヒップホップ・コミュニティの他のメンバーたちとのコラボレーションもたびたび行われていた。

「俺は5人目のビートルズか何かみたいな感じで、いつも面白いことが起きてたよ」と言うのはロニー〝ファット・キャット〟ワッツだ。彼はリズム・キッチンでディラに出会いコラボレーションを重ねた。1995年には2人組ユニットのファースト・ダウンの片割れとして、ディラは初めて商業的な作品にクレジットされた。「つまり、俺たちはクルーだったのさ。だから俺はいわゆる名誉メンバーみたいなものだったって言えるかもな」[注15]

CamScannerでスキャン

ワジードにとって、このグループはいつも音楽以上のものを代弁していた。

「俺たちにとってスラム・ヴィレッジは、フッドのあれこれに煩わされなくて済む避難所みたいなもんだった。地元の力関係を考えなくても済んだからな。それは芸術を表現するって意味でも俺たちの出口だったたし、最終的にはフッドから抜け出すための出口でもあったんだ」[注16]

このような善意と共に、T3とディラがスラム・ヴィレッジの初期キャリアを指揮したにもかかわらず、バーティンは手っ取り早く稼げる現金に目がくらんで、ストリートライフにつきものの命賭けのリスクを負うことになってしまう。

「バーティンはドラッグを売り始めたのさ」とT3は言う。「だから俺たちはその件で、彼との話し合いに行ったんだ。彼は『糞喰らえだ。俺はやらなきゃならないことをやるだけだ』って感じでさ。そのときはまだスラム・ヴィレッジを始めたばかりだった。スラム・ヴィレッジはバーティンへの反乱として始まったのさ。彼をもう一度ヒップホップに戻って来させるためのね」[注17]

スラム・ヴィレッジは1992年に地元のR&Bミュージシャン、R・J・ライスとジョン・サリーからマネージメント契約を手に入れた。ジョンは元デトロイト・ピ

ストンズ〔訳注：デトロイトに本拠地を置くプロバスケットボール（NBA）のチーム〕の選手で、俳優でありクイズ番組の司会者となった人物だ。ふたりはライスの自宅スタジオで自由を与えられ、キャンプ・アンプで習得し始めていたスキルをさらに高めることができた。バーティンがすぐに正規メンバーとしてグループに帰って来ると、彼らはデモの《Fan-tas-tic Vol. 1》に最終的に収録されることになる曲を作り始めた。

それら初期のデモは洗練されてこそいなかったが、彼らの色を決定づけるような革新性が表れていた。リリックは、富や車、女性を手に入れるといった範疇に収まるものだったが、フリースタイル感があり、リズミカルで、歓喜に溢れるライムの仕方を維持していた。それらのリリックは、驚くほど成熟していて完全にディラのものとして使いこなされた音のパレット――暖かみのあるフェンダー・ローズのサンプルや太いベースライン、そして鋭いスネア――と完璧に調和していた。ヒップホップの曲作りにおいては、たいてい音楽がヴォーカルに先行するものだが、T3とバーティンは、ディラのアクセントやメロディが生み出すグルーヴに出入りするようなフロウを心得ていた。それは当時リリックの複雑さを最大の関心事としていたMCたちには見られない特徴だった。スラム・ヴィレッジにとっては、スウィングがすべてだった。もし

言葉がフィットしないのであれば、フィットするように変化させれば良いのだ。このアルバムを通して登場する4つの〝ファンタスティックな〟インタールードを聴いてみると、このトリオのリリックのほとんどが完全な文章を成していないことが分かる。小節を埋める「エイヨー」のようなフレーズや舌打ちの音に頼りながら、リリックの一貫性に重点が置かれることは決してなかったのだ。その代わり、彼らの声こそが、もうひとつのパーカッシヴな楽器となる。バーティンのざらざらした声、T3の自信過剰な鼻にかかった声、そしてディラの滑らかで自信満々の声。それらが三位一体となって、ビートのすみからすみまで素晴らしい軽快さで突き進むのだ。

《Vol.1》に収録された初期の代表曲〈I Don't Know〉でMCたちは、しばしばサイドステップを踏むようにセンテンスを途中で終わらせてみせる。すると、ゴッドファーザー・オブ・ソウル〔訳注：ジェイムズ・ブラウンの仇名〕印のシャウトと金切声によるコメントが挿入されたり、中断されたりする。JBの声というヒップホップではおなじみの素材を、それまで聴いたことのない方法で使っているのだ。

「ディラはスタブ〔訳注：テクノやハウスでも多用される、アタックの効いたコード音のこと。ひいてはサンプリングされた短い音を指す〕をふたつ入れたヴァースをひとつだけ携えて、俺

とキュー・Dの家に来たんだ」とT3は言う。「車に乗ると彼はそれをプレイした。俺は『こりゃドープだ！　どうすればいいか分かるか？　ジェイムズ・ブラウンのスタブを全部抜き出して、曲全体に入れるべきだ』って感じだった。それから俺たちはジェイムズ・ブラウンのレコードを大量に聴いた。ディラに選んだスタブをどこに入れるか伝えて、俺たちはそのスタブに合わせてライムを書いた。彼がそのビートを俺たちに聴かせてくれたのと同じ日だったと思うよ」[注18]

「僕の記憶では、このグループは別次元の何かの上でラップしているみたいだった。当時あれに匹敵するようなサウンドはなかったし、あんな感じのやつらはいなかったんだ」と回想するのはヒップホップ・プロデューサーのDJスピナだ。「やつらはグルーヴだけに特化したラッパーたちって感じだった。その瞬間だけに集中して、ビートに没入して、ただ感じたままにフロウする。そのレコードでどうやってフロウすべきかを、完全に音楽に委ねるんだ。普通はどうなのかなんて別に気にしない。それがさらにジェイのサウンドを確立させて、彼は注目に値する勢いのあるプロデューサーとして認められたのさ」[注19]

スラム・ヴィレッジの音楽は、ニューヨークから生まれる素晴らしい楽曲たちに影

響されている一方で、モーター・シティの美学にはっきりと根差すサウンドを打ち立てた。

「デトロイトは確かにもっと実験的で、もっとオープンマインドなんだ」とディラは1996年に指摘している。「ヒップホップはギャングスタラップのように暴力的なだけでなく、もっとクリエイティヴなものさ。ラップだけじゃなく、あらゆる種類の音楽に影響されてきたからね。『The New Show』[*注20]のハウスミュージックから、エレクトリファイング・モジョやウィザードのミックスショウまであらゆる音楽さ。僕たちはそれらを聴いて育ったんだ[*注21]」

「彼はデトロイト出身だからね。それが本物のテクノであれ、ゲットーテックであれ何であれ、デトロイトの音楽は人々を踊らせるためにあるのさ。彼にはそうした背景があったと思う。だから彼の音楽はバウンシーで勢いがあるし、皆が没入することができるんだ」と言うのは、音楽の歴史家でレアグルーヴの専門家であるＤＪアーミアだ。「(ニューヨークでは)みんな地下鉄でウォークマンを聴いて、意地の悪い病的なしかめ面をしてるだろ。車やクラブにいるときとは違うのさ。ストリップクラブで女の子たちの尻が目の前で揺れているときには、それにふさわしい音楽が必要だろ。

そんなときのサウンドトラックをディラは作ったんだ」[注23]

ワジードにとっては、スラム・ヴィレッジが作る音楽こそが、彼らが直面している現実と、より多くを求める野心とを結びつけてくれるものだった。

「俺たちがトライブも好きだし、ギャングスタラップも好きなのは、デトロイトがアメリカの真ん中にあるからだと思う。フッドのど真ん中出身なのさ。1984年以降、クラックコカインが俺たちのストリートで匂い出し、コナント・ガーデンズは戦場みたいになっちまった。当時は本当にタフだったから、俺たちの音楽的な感受性はストリートで育まれた。でも俺たちにはヒッピーみたいな部分もあって、トライブのような東海岸のサウンドにも親近感を持ってたのさ。たとえるなら、俺たちはピストルに弾を込めるコンシャスなやつらって感じだったんだ」[注24]

スラム・ヴィレッジを始め、ファット・キャットやキュー・D、5・エラのような親密な間柄のクルーと作ったディラの作品は、どれも賞賛を浴び続けた。アンプ・フィドラーは、自分のかつての弟子が全国規模でブレイクするのを手助けする絶好の機会だと考えた。

フィドラーはジョージ・クリントンの率いるバンドの一員として、1994年のロ

ラパルーザ・ツアーに出ようとしていた。ツアーの出演者には、ニューヨークのヒップホップ・アイコンとなっていたア・トライブ・コールド・クエストもいた。彼らはサードアルバム《Midnight Marauders》をリリースした後、トップクラスの地位を獲得していた。アンプはディラの音楽を、グループの中心的ビートメイカーであるQ・ティップに聴かせることにした。

Q・ティップは言う「ツアーが始まると、アンプが来て言うんだ『どうも、会えて嬉しいよ。ところでとにかく一度聴いてみてもらいたいやつがいるんだ。きっと気に入るはずさ。デトロイトに行ったら、彼に会って欲しい』ってね。俺は『分かったよ』って感じだった。デトロイトに着くまでには12の都市を回ったけど、彼は毎日やって来ては同じことを言うんだ。そうこうしている間についにデトロイトに着いた。そのとき俺はツアーバスに乗ってた。ディラは眼鏡をかけて、笑っていたのを覚えてるよ。最初に見たのは彼の笑顔だった。そうして彼からテープを受け取ったんだ」[注24]

ふたりのプロデューサーの最初の出会いはどこかあっけないものだった。しかし深夜のバスで起きた出来事が、ディラの人生だけでなく、Q・ティップの人生をも変えようとしていた。

ロラパルーザから数日経って、トライブは長年の友人で音楽仲間のデ・ラ・ソウルとパフォーマンスをした。Q・ティップはショウが終わった後、デトロイトでディラにもらったテープのことをふと思い出した。

「俺はバスの後部に機材一式をセッティングしてた。次の街に向かおうとしてたんだけどさ、そのテープを聴いて、一体これは何なんだ?って驚いたよ。それはスラム・ヴィレッジのデモだった。その場で誰かその辺にいないか見回したんだ。ヤバい音だったからね！　最初にディラの曲を聴かせた相手はデ・ラ・ソウルのデイヴだった。俺が『こいつヤバくないか?』って訊くと、彼は『うーん、そうだね。お前の曲に似てるけど、もっとスゴいサウンドだね！』ってさ」*注25

Q・ティップがディラの音楽に感じたのは、自分自身の及ぼした影響や、仲間であるピート・ロックやラージ・プロフェッサー、DJプレミアのような有名プロデューサーたちからの影響による親しみやすさだった。しかしそれはもっと柔軟かつオーガニックで、人間らしいアプローチだったのだ。

「ディラのイコライジングやプログラミングには、本物のフィーリングがあった。プログラミングしてるんだけど、ライヴ感があって、スウィングしてる。彼のタイム

感が刻まれてるんだ。ビートをスウィングさせる度合いにね。[注26] 彼は音楽を区切るみたいに扱った。つまり必要なところにベースを置いて、然るべきところにキックを、そしてハイハットを配置したのさ。ディラはとにかく器用なんだ。分かるかな？　彼は望む通りにどんな風にもコントロールできるくらい、すべてを理解してたんだ」[注27]

Q・ティップは仲間やコラボレーターたちにそのデモを聴かせて回り始めた。トライブやデ・ラ・ソウルの他のメンバーたち、ソウルシンガーのディアンジェロ、カリフォルニアのラップクルーのファーサイドなど。ディラのビートは例外なく、彼らを驚かせた。

「少しずつ、でも自信を持って皆に聴かせ始めたのさ。それからディラの家に電話して『お前の曲をどうにか皆に聴かせたい。何か方法を考えなきゃ』って言ったんだ」とQ・ティップは言う。[注28] 最終的に、彼はディラをプロダクション集団のジ・アマーに誘った。そこにはトライブのDJのアリ・シャヒード・ムハンマドや、トニ・トニ・トニの元メンバーのラファエル・サディークがいた。Q・ティップが触れまわったことで、ディラの作品は聴いた人みなの耳を引いた。ディラが最初の黄金期に向けて歩み出す準備は整っていた。

iv

WAVES

ビートメイキングは連鎖する

CamScannerでスキャン

かつて、ヒップホップ・ミュージックがどこから来たのか誰も知らなかった。レコードは何千枚も売れたが、多くの人々はステレオから聞こえてくるキックやクラップの作者を知らなかった。それらはＭＣが使うために組み立てられたものだった。ヒップホップ・ミュージックの呼び物はＭＣだったからだ。最初にブレイクしたラップのシングルは、セッションプレイヤーたちを客演させていた。彼らはオリジナル曲を演奏するか、当時のディスコのヒット曲を再現するか、あるいはラップが披露されるブロックパーティで人気のループやブレイクを模倣していた。セッションプレイヤーのひとりであるラリー・スミスはニューヨークのクイーンズ出身のベーシストで、未来のデフ・ジャム・レコーズの共同創始者、ラッセル・シモンズの初期パートナーだった。

スミスは１９８０年代初頭、ラップ界のスーパースターであるカーティス・ブロウのヒット曲で演奏していた。しかし彼のパートナーのシモンズは、すべてがディスコのグルーヴとアップタウンのファッションに支配された、当時のヒップホップの美学に我慢ができなくなっていた。ラップはその出自を、サウンドと装いにも反映させるべきだとシモンズは考えていた。そのため弟のジョーと相棒のダリルのためのデモ制作が始まったとき、シモンズはスミスにアレンジを削ぎ落すよう勧めた。メロディは

ほとんど気にせず、音数の少ない、ビートが駆動するサウンドにするためだ。

スミスは結局、自身のバンドであるオレンジ・クラッシュのシングル〈Action〉からビートを取り出して、それをドラムマシーンでプログラムした。それは〈Krush Groove〉と名付けられた。ジョーとダリルは自分たちの巧みなマイクさばきと、ライバルたちの弱々しさについてライムを書いて、フックやコーラスのことは気にしなかった。ビートとライムの他には何もないラン・DMCの〈Sucker MC's〉の成功は、結果としてディスコからラップを奪い取り、ヒップホップ発祥の地である街の区画（ブロック）にしっかりと植えつけた。ヒップホップという音楽を定義づけることになる、パーカッシヴな方向性を確立したのだ。

〈Sucker MC's〉やラン・DMCのその他の初期シングルの成功に続いて、スミスはフーディニのセカンドアルバムのプロデュース契約にサインをした。フーディニは、ラッセル・シモンズがマネージメントを引き継いだブルックリンのクルーだった。ラン・DMC作品におけるスミスのアプローチは、ミニマリストに徹することだった。しかしフーディニはもっと幅広いオーディエンスに向けた、Bボーイだけでなくクラブの客も楽しめるサウンドを期待していた。ゆえにスミスは〈Sucker MC's〉のようにドラ

CamScannerでスキャン

ムを連打しつつも、初期のパーティのためのレコードのように、メロディや楽器をも再び統合することを求められたのだった。その結果生まれた1984年のアルバム《Escape》はグループが獲得した初のゴールドアルバムとなり、スミスのプロデューサーとしての引き出しの多さもまた証明されることとなった。

2003年の「ライム・マガジン」誌の対談で、ディラはラリー・スミスのドラム作りに言及している。ラリーは彼のビートメイキングへの興味に火をつけた閃光だったというのだ。「〈Sucker MC's〉やフーディニの〈Big Mouth〉を聴いたとき、ビートがどうやって作られているのか興味を持ったんだ。ドラムだけで作られたメロディのないビートの曲を聴いたのは、それが最初だったからね。そのときはドラムのレッスンを受けているみたいで、本当に興味深かったんだ。そのおかげでDJをするようになって、徐々にパーティを始めたり、プロデュースをするようになったのさ」[注1]

マーロン〝マーリー・マール〟ウィリアムズもまた、80年代のサウンドに魅力を感じなかったプロデューサー志望の若者のひとりだった。彼は伝説的なラジオDJのミスター・マジックがニューヨークのWBLSで放送していた番組「Rap Attrack」のDJだった。

（当時はカーティス・ブロウがプロデューサーとしても覇者だった。彼らはちょっとした歌えるフックを挿入して、リン・ドラムやDMX（訳注：両方とも1980年代初頭に発売された世界最初のドラムマシーンのひとつで、前者は後にMPCシリーズの開発にも携わるロジャー・リンによって開発された）のドラムビートを使ったけど、全部最悪のサウンドだった。でも俺はミスター・マジックのDJで、カーティスは彼の仲間だったから、俺が嫌いなダサいレコードも全部プレイしなきゃならなかった。『おい、俺ならもっとましなビートを作れるぜ』って感じだったよ」[注2]

クオリティというのはもちろん主観的なものではあるが、マーリーは音楽制作の方法を一変させてしまった。彼は機材に最初から組み込まれている電子的なドラムサウンドの代わりに、レコードに録音されている生ドラムのサウンドを鳴らすため、サンプラーをドラムマシーンとして使ったのだ。

「ヴォーカルをサビで使うためにサンプリングしようとしてたら、間違ってスネアの音が入っちまったんだ。そこで試しにトラックに合わせてスネアをプレイしてみたら、良いサウンドになった。『これがどういう意味か分かるか？ どのレコードからも好きなだけドラムを取り出せるし、整形して、自分の好きなパターンに組み立てら

れる』ってなもんさ。すぐに俺はハニー・ドリッパーズの〈Impeach the President〉のレコードを取りに行った。パーティでこの曲をプレイするたびに大盛り上がりだったからね。あのドラムサウンドを使って、多分10枚くらいのレコードを作った。ドラムをサンプリングできることに気付いたのと同じ週にすべては起きたんだ*注3」

マーリーの発明は、それ以前のヒップホップのプロダクションにおいて確立されていたルールを、すべて打ち砕くものだったと言っても決して大げさではない。プロデューサーに強いられていた機材が原因となる限界は取り払われ、自由がそれに取って代わった。その自由を制限するものがあるとすれば、それは個人のクリエイティヴィティだけなのだ。あらゆる録音物が、プロデューサーたちの道具箱となった。彼らは自身のレコードコレクションと取っ組み合い、そのサウンドを略奪した。パーティを盛り上げるためのありとあらゆるブレイクを探し出し、以前にはなかったニュアンスや柔軟性を加えて、曲作りに使った。ヒップホップは常に新しいサウンドを鳴らしていた。

またマーリーは自らの宣伝にも抜け目がなかった。MCたちはリリックの中で彼の名前を出した。そして彼らのヴィデオにカメオ出演し、老年の探鉱者［訳注：俳優でコ

ノディアンのウィル・フェレルの演じたキャラクターのひとり」のようなざらざらした高い声で、ときおりイントロやアドリブを吹き込みさえした。この戦略が功を奏し、1980年代の後半には多くのラップファンたちが、マーリーの名前の載ったレコードは聴く価値があると知ることになった。彼が「ジュース・クルー」ポッセのメンバーたちに提供した人気シングル曲や、エリック・B＆ラキムたちとの仕事は、マーリーのヒットメイカーとしての地位を不動のものにした。その人気ぶりは、コールド・チリン・レコードが1988年のソロアルバム《In Control Volume I》のプロデュース契約を彼にオファーしたほどだった。このアルバムはマーリーがプロデュースした10のトラックによる、ジュース・クルーの新人やベテランメンバーたちのショウケースだった。なかでもモンスター級のポッセカット〈The Symphony〉はヒットを記録した。《In Control Volume I》が証明したのは、プロデューサーというものが、レコードのクレジットに埋没する影のような存在以上であるということだった。つまりプロデューサーとは自身の権利を持ったアーティストであり、またMCとの共同作業によって自身の個性を表現することができるキュレーターであり、ディレクターでもあったのだ。

「特に1988年の時点では、プロデューサーもアーティスト的思考を持っている

CamScannerでスキャン

ことがとても重要だったのさ。それ以前は、ヴォーカリストかMCがアルバムの主役だっただろ。あのアルバムでの俺みたいなポジションは、業界的には珍しかった」とマーリーは言う。「まさか自分自身のアルバムを作るなんて思ってもみなかった。でも《In Control Volume 1》で、俺は実際にアーティストとしてステップアップした最初のプロデューサーのひとりになったのさ[注4]」

マーリーの《In Control》の成功を受けて、プロデューサーたちは卓の後ろにいるだけでなく、マイクの前に立って自分たちの個性を主張し始めた。たとえばQ・ティップやドクター・ドレーは、それぞれのグループでプロデュースをするだけでなくライムもした。ギャング・スターのDJプレミアは、ターンテーブリストとしてのスキルを使って、レコードのいたるところに自身のサウンドによるサインを刻んだ。プリンス・ポールは、デ・ラ・ソウルの最初の3枚のアルバム制作を指揮する、このグループの名誉ある第4のメンバーだった。彼はアルバムに参加し、スキットのコンセプトを考案し、初期のヴィデオにはロッド・サーリング〔訳注：「トワイライト・ゾーン」の脚本家で、自ら番組の案内人として出演もした〕のようなホストとして出演し、本編が始まる前に奇妙で哲学的な問題提起をした〔訳注：《Me Myself and I》のミュージックヴィデオを参照〕。

CamScannerでスキャン

リーやプロデューサーたちがマーリーのサンプリング手法にインスピレーションを受けるにつれて、サンプリングソースの最初のストックは枯渇し始めた。〈Impeach the President〉やジェイムズ・ブラウンのカタログをサンプリングするのに、一体何通りの方法があるだろうか。それらはやがて新鮮ではなくなり、単調なサウンドに聞こえ始めてしまうのだ。そもそも、そのような単調なサウンドにマーリーはフラストレーションを感じ、音楽を変えようとしたのだった。この特殊な問題の回避方法のひとつは、もっと広い範囲に網を投じてみることだった。つまりDJたちが両親のステレオで聴いたことのあるファンクやソウルなどの定番から離れ、もっと秘密めいた音楽を求めて、ジャズ、フュージョン、ポップやロックを一層深く掘ることなのだ。元々サンプリングされるジャンルではないからといって、サンプリングソースとなる可能性を決して低く見積もらないこと。プリンス・ポールとQ・ティップは80年代の終盤にすでにこの道に足を踏み入れていた。しかしそれを完成させたのは、ニューヨークの〝ビート・ロック〟ことマウント・バーノンだった。

ビートは高校でDJを始め、確固とした評判を築き上げた。1988年にマーリー・マールのWBLSのラジオショウで、レギュラーDJが自動車事故を起こして怪我

CamScannerでスキャン

した際にその穴埋めを務めた彼は、結局その役目を引き受けることになった。
「マーリーの近くにいたことで、自分の仕事を全部もっと高いところへステップアップできたんだ。ネクストレベルに行けたのさ。彼のトラックのおかげで、サンプリングに世界の注目が集まった。本当にたくさんのやつらが彼の真似をしたよ。俺も知りたかった。『くそっ、一体どうやったらあんなビートが作れるんだ。独自のスウィング感があって、オーラもある』ってね。自分でもビートを作り始めてからしばらくして、ようやく俺自身のアイデンティティができたんだ。でもマーリーやラリー・スミスのような人たちを聴くことで、多くのことを学んだのさ[注5]」
ピートのビートへのアプローチは、主にドラムとベースが牽引する音楽に、もっと多くの楽器（主にホーン）を持ち込んだ。しかしそれだけではなかった。彼が持ち込んだのは、サンプリングソースを選び抜くため、真剣にレコードを掘ることの美学だったのだ。
「彼のレコードコレクションを見て、俺の怒りは爆発したのさ」とベテランのヒップホップA&Rであるダンテ・ロスは言う。彼はピートと相方のCL・スムースをエレクトラ・レコードと契約させた人物だ。「彼は俺が持ってるレコードはおろか、俺

が欲しかったレコードも全部持ってたんだ。びっくりしたよ」

ピート・ロックがCL・スムースと作った2枚のアルバム（1992年の《Mecca and the Soul Brother》と1994年の《The Main Ingredient》）は、それ以前にあったサウンドとは大きく異なっていた。ドラムが一層ハードに打ち、ベースラインはファンキーでくぐもっている一方、ホーンのおかげで楽曲構成は音楽的で洗練されたものになった。熱烈なレコードコレクターでない限り、サンプリングソースは新しくて聴き慣れないものだった。曲の並べ方も注目を浴びた。トラックの前後にはたびたび音楽的なインタールードが挿まれ、大抵はジャズやソウルのレコードを使った短いループだった（《Donuts》で聞こえるものにも似ている）。ピートのインタールードは、彼のレコード掘り師としてのスキルと熱意の証明となっている。つまり、アルバムの収録曲それぞれの前後にインタールードとしてさらなるビートを追加することが、彼にとってはたやすいということをリスナーやライバルたちにさりげなく示しているのだ。

彼はまたプロデュースだけでなく、自身をブランド化することにも成功した。マーリー・マールがたびたびアドリブを入れたように、ピート・ロックの声はレコードのいたるところに溢れ、ときにはラップのヴァースやフックの形を取った。しかし一番

CamScannerでスキャン

多いのはミックスの後ろでＭＣの仕事を引き立たせるように、彼らのヴォーカルをダブリング〔訳注：同じライムを重ねること〕するか、素晴らしいフレーズに対して、ライヴパフォーマンス中のＤＪやハイプマン〔訳注：メインのラッパーをコールアンドレスポンスなどによってサポートする盛り上げ役〕のように「オウイェー」「ウー」などと相槌を打つことだった。彼が手掛けたリミックスは、大抵リスナーへの呼びかけから始まっていた。リスナーたちは実際に「新しいピート・ロックのリミックス」というフレーズを聴くことになる。彼は自身のビートを声で味つけし、アーティストとプロデューサーを分け隔てる目に見えない敷居を取り払ったのだ。一方、その過程で自分自身を売り込むことは、彼以降のティンバランド、ディディ、ファレル・ウィリアムスらを含む現代のビートメイカーたちにも踏襲される、ヒップホップ独特のテクニックとなった。

ピート・ロックのサンプリングとソングライティングの手法は、しばしばアイドルとしてピートの名を挙げる、ディラを始めとする後の世代に甚大な影響を与えた。Q・ティップからディラのデモを聴かされたピートは、この新人に会いに飛行機に飛び乗った。「彼のビートテープを初めて聴いたとき、俺は唖然としちまった。こいつは一体誰なんだ、って完全に打ちのめされたんだ。彼に会うためだけにデトロイト行き

のチケットを買ったくらいさ」。自身のインスピレーションの源に会うことができたディラは、ビートを作り始めたときのことを彼に話した。「僕はあなたみたいになろうとしたんです」[*注7]。またハウス・シューズは、彼特有の率直さをもって、ピートの影響力を「ジェイを聴くまでは、ピート・ロックこそが神だった」[*注8]と要約した。

　サンプリングがヒップホップ・ミュージックを作るのに支配的な方法になるにつれ、興味深いことが起こり始めた。実践者たちの間で、ルールや倫理についての暗黙の行動規範が徐々に形作られ始めたのだ。しかしここで言う「倫理」とは、あるアーティストが過去に録音した作品を使って新しいものを再構築することが適切かどうか（サンプリングの法的許可や「クリアランス」を取得することは、1990年代の初頭には標準的な手続きとなっていた）という点を問うのではない。そうではなくて、これらのサンプルが一体どのように使われるべきかを問う「倫理」なのだ。何を、どのように選ぶのか。そしてそれをどう扱えば同業者たちからリスペクトを得られるのか。耳の肥えた長年のファンであれば、音楽の中に聞こえるものに基づいて、本能的に暗黙の掟を嗅ぎ分けることができるかもしれない。民族音楽学者のジョセフ・G・シュロスは、2004年に書いた本《Making Beats: The Art of Sample Based Hip-Hop》の中で、

CamScannerでスキャン

労を費やしてそれらの概要を描いている。数多くのプロデューサーやDJたちのインタビューに基づいて、シュロスはそれらのルールを6つの掟に分類する。パクらない／レコード以外からサンプリングしない／ヒップホップのレコードからサンプリングしない／リスペクトするレコードからサンプリングしない／再発盤やコンピレーションアルバムからサンプリングしない／同じレコードから複数の部分をサンプリングしないという6点だ。

パクらない

かつてほど大きな罪ではないものの、他のプロデューサーの作品の甚だしいコピーや盗用（あるいは「パクリ」）は、いまでも好意的には見られない。他のプロデューサーがネタを見つけ、サンプリングし、アレンジし直した（チョップした）作品を、自分自身の手柄のように提示するのだから。別のプロデューサーがすでに使ったレコードからはサンプリングしないというのが原則だ。しかし、もしそれをやる場合には、そこから新しいサウンドを作り出す必要がある。パクリをめぐる論争はいまだに絶えない。ピート・ロックが、彼の一番の代表曲である〈They Reminisce Over You (T.R.O.Y.)〉

のビートを盗用したかどで、プロデューサーのB・サイドに異議を唱えたように。問題となったのはシカゴのMC、ルーペ・フィアスコの〈Around My Way (Freedom Ain't Free)〉という2011年の曲だったが、ビートはツイッターでそれを「愚か」で「陳腐」だと指摘した。[注9]

レコードが唯一の許されるサンプリングソースである

デジタルの時代において、このルールは古風で不合理に見えるかもしれない。しかしこのルールは、二重の起源を持っているのだ。ひとつには、レコードを掘ることは多くのプロデューサーにとっての通過儀礼であり、新人が音楽的知識の基礎を固める方法だと考えられている点が挙げられる。[注10] しかもそれは、彼らがレコードからサンプリングするにせよ、あるいはドラムマシーンやシンセサイザーでいわゆる「キーボード・ビーツ」を制作するにせよ、いずれの場合にも当てはまるのだ。そしてもうひとつは、作業時における実用性という点だ。ハードウェア・サンプラーは一般的に、個々のサンプルを保持できる容量に限界がある(たとえばAkaiのMPC3000の場合は22秒)。しかし毎分33・3回転のレコードを45回転にしてサンプリングし、それをスロー再生

CamScannerでスキャン

して、オリジナルのスピードに戻すことによって、プロデューサーは機材の限界を超えて、より長いサンプリングタイムを――デジタルフォーマットでは許されないような低音質だが――ひねり出すことができる。加えて、人々がサンプリングしたいと興味を持つ音楽の多くは、デジタルではリリースされていない。それらは廃盤となっているレコードにのみ存在するのだ。

他のヒップホップのレコードからサンプリングしない

ヒップホップのレコードのスネアくらいシンプルなものであっても、目当てのサウンドを得るためには、その音だけを他と分離させ、サンプリングし、周波数をイコライジングするのに何時間分もの労力を費やさねばならない。だから、ヒップホップのレコードをサンプリングすることは、誰か他の人間にその仕事を肩代わりさせることであり、その仕事をしたプロデューサーに対する無礼だとみなされるだろう。

リスペクトするレコードからサンプリングしない

理屈はこうだ。クラシックとなっているレコードをサンプリングする場合、それが

CamScannerでスキャン

原曲を更新するのでなければ、サンプリングすべきではない。大抵の場合は、挑戦心に欠けるし、あまりにも簡単にサンプリングソースを特定され得る。最初からすでに格別(ドープ)なのであれば、それを台無しにするリスクを負う必要はないのだ。

再発盤やコンピレーション盤からサンプリングしない

ある種2番目のルール〔訳注：レコードが唯一の許されるサンプリングソースである〕を考えれば当然だが、廃盤レコードの再発盤やコンピレーション盤（《Ultimate Breaks and Beats》シリーズのように、注目すべきサンプルやブレイクビーツのある曲を数多く集めたもの）を使うことは、倫理に反すると判断される。なぜなら「簡単に言えば、コンピレーション盤は手抜き(ショートカット)に見える。それらを使う場合、プロデューサーはビート作りの準備として必要となる労力の多くをかけずに済んでしまう」[*注11]からだ。

1枚のレコードから複数の部分をサンプリングしない

他のガイドラインの多くと同様に、同じレコードから複数のサウンドを取り出すことは怠慢であり、サウンドを制限してしまうものだとみなされる。あらかじめ互いに

調和するように設計されている複数のサウンドをサンプリングしたところで、プロデューサーはそこにどのような新しい要素を加えているというのだろう。別々の曲の断片を取り出して、ピッチやテンポ、イコライジングを調整し、互いに調和させられる方がずっと素晴らしいのだ。

これらの倫理的な行動規範は、大抵はビート制作のコミュニティのメンバーたちが自ら課したものだが、ふたつの判定基準を中心に据えているように見える。つまり「その行為は怠慢ではないか?」と「その行為はクリエイティヴであるか?」という2点だ。それが怠慢な行為であったり、労力を惜しむゆえの手段なのであれば、前述のルールに従うべきだ。しかし、仮にルールを破ることがこれまでにない予想外の結果につながるのであれば、違反も許されるだろう。

ヒップホップのプロダクションにおいて確立されたルールに、J・ディラほど著しく違反しているように見えるプロデューサーはほとんどいない。ディラの話をする人々はしばしば、ほとんど修道士のような彼の職業倫理観だけでなく、彼が音楽制作において制限されることを断固拒否したという事実に立ち帰ることになる。ディラが

ビートの作り方を学ぶ際、アンプ・フィドラーの地下室にあった機材の説明書を放棄したのとちょうど同じように、彼はプロデューサーとして期待されることをすべて投げ捨ててしまうのだ。まるでそれらが彼にとっては全く役に立たないものであるかのように。

「ジェイの一番すごいところはルールを持たないことさ」とハウス・シューズは言う。「初めの頃は、彼はレコードの特定のラインみたいなものを探していたようだった。でも一旦そこから抜け出すと、本当にワイルドなサウンドになったんだ」*注12

カリフォルニアのグループ、ファーサイドが１９９５年にリリースしたセカンドアルバム《Labcabincalifornia》のおかげで、ディラは初めて全国的に名を馳せることとなった。メンバーのブーツィー・ブラウンは、ディラのアプローチが彼に与えた影響を思い起こす。「ジェイ・ディーはそういったルールを持っていないのさ。彼は何でもサンプリングする。昨日発売されたばかりのものでもね。それがＣＤでもカセットでも関係ない。彼がそんな風にして作ったものは、ある種の境界線を消し去っているように思えるんだ。『自分を枠に閉じ込めて思いとどまらせてしまうのは自分自身なのさ。自分が本当にやりたいことだけをやらなくちゃ』ってね。それこそが音楽だよ。実験

なのさ」[注13]

ディラの広範囲にわたるビートのカタログにざっと目を通しただけでも、彼はキャリアを通して、ヒップホップのプロダクションでは定番となったレコードとブレイクにあえて立ち帰っていたように見える。彼はまるで、どのレコードを使ってもリスナーがそれまで聴いたことがないものを作れることを証明するために、チェックリストのようなものにしたがって作業をしていたかのようだった。アイズレー・ブラザーズの〈Footsteps in the Dark〉やトム・トム・クラブの〈Genius of Love〉、ボブ・ジェームスの〈Take Me to the Mardi Gras〉のような曲を使うことは、それらがどれだけ頻繁に使われているかを考えれば、一部の界隈ではパクリだと思われてしまっても仕方がないだろう。しかしディラはサンプリングソースをねじったり切り刻むことで、オリジナルなものにしてしまう。ゆえに彼の作品は否定され得なかったのだ。2001年のアルバム《Welcome 2 Detroit》のライナーノーツに彼が書いているように「僕はそれまで何度となく使われてきたものを、〝ぶっ飛んだ〟ものにしてしまうのが好きなんだ。それを使って何か違うことができないかやってみるのがね」[注14]。ブラック・スターの〈Little Brother〉という曲の誕生の瞬間が、この哲学を象徴している。同曲の組み立ての一部

に立ち会った、ザ・ルーツのドラマーのクエストラヴお気に入りの逸話がある。

周知のように、ディラはいつも作業していて、常にビートを作っていた。彼はときどき、MCたちに提供するつもりは全くないままにビートを作った。それらを単に演習だと考えていたのだ（ワジードは3巻からなるこれらの「演習ビート集」を、2002年から2005年の間に自身のレーベルであるBling47からリリースしている）。しばしばこの演習は、他のプロデューサーの曲ですでに使われたサンプリングソースの別の使い方を見つけるという形を取った。1999年にクエストラヴがディラの家で飛行機を待つのに暇つぶしをしていた間、彼はディラがロイ・エアーズの〈Ain't Got No Time〉をプレイしているのを聴いた。それはピート・ロックが短いインタールードでループした曲だった。2分半の同曲の大部分でエアーズが歌ったり話したりしていることを考えると、この曲をループさせたのは優れた妙技だった。他には取り出してループさせることができそうな箇所はないと結論づけた上で、ディラは唯一思いつく合理的なことをした。彼はひとつの方法を思いついたのだ。

クエストラヴによれば「ディラは2分27秒の〈Ain't Got No Time〉全体を通して聴いて、ぴったり1秒かそれ未満、つまり1秒の半分の長さのロイ・エアーズが話して

CamScannerでスキャン

いない箇所を全部抜き出した。それから彼がやったのは、それらを巧みにひとつにつないで、どうにかして流れるようなサウンドにしたってことだ。〈Little Brother〉を聴かせると、誰でも8小節のループだと思ってしまう。でも彼は文字通り1／2秒のチョップを32個使って、それを流れるようなサウンドにしたのさ。『グッド・ウィル・ハンティング』でマット・デイモンが数学の問題を見たときみたいにさ。そんな感じだった[注15]」

クエストラヴはディラに、そのビートのコピーをくれるよう嘆願したが、ディラは拒否した。彼のアイドルに失礼なことをしていると思われたくなかったからだ。「彼は言うんだ。『ダメだよ。これはピートのビートだからね。それはできない』ってね」

たとえどんな状況にあったとしても、ロイ・エアーズのこの曲を取り上げることは、ビートメイカーの倫理に対する重大な違反だとみなされるだろう。それは紛れもないパクリなのだ。ディラはそのことを分かっていた。結果的にそのうちの15秒間がモス・デフとタリブ・クウェリに手渡されたビートテープに偶然収録されていたのは、神の摂理としか言いようのないことだった。彼らは〈Little Brother〉を作るためにカセットから直接それを取り出してループさせた。〈Little Brother〉はピートのインタールー

ドに似てはいたが、独自のメロディとリズムがあった。ヒップホップのプロダクションの慣習を捨て去るというディラの意志なくして、この曲が作られることはなかっただろう。このような挑戦をしようという大胆さを持ち合わせている者は、彼をおいて誰もいなかったに違いない。

「このことが興味深いのは、当時僕が知っていたプロデューサーたちは、それでも本当に彼をリスペクトしていたことさ」とシュロスは言う。「実際、僕が一緒に仕事をしていた多くの人々が、ディラを大好きなプロデューサーのひとりに挙げていたのを覚えてる。彼はそのときまだスラム・ヴィレッジをやっていた。彼らに理由を訊いたわけじゃないけど、僕の考えでは、彼らはディラのクリエイティヴィティはどんな倫理違反にも勝ると考えていたんじゃないかな」

作品を「ルール」にしたがわせることを拒絶したにもかかわらず、ディラの犯した違反は、ビート制作のコミュニティにおける彼の信用を決して傷つけなかった。なぜなら、それらの違反は怠慢さとクリエイティヴィティの二重のリトマス試験を常にクリアしていたからだ。〈Little Brother〉はピート・ロックのパクリだと非難する者がいるかもしれない。しかし、それを手抜きであるとか、あるいはその結果生まれた音楽が、

このアートフォームを前進させ鼓舞することがなかったとは誰にも言えないだろう。彼は自身を制限することを常に拒絶した。ディラは、ビート制作において通常受け入れられているルールよりも、自分自身の耳を重んじていた。彼はドラムを拍の前後にズラしてプログラムするだろう。あるいはファンクやソウルからラウンジやフォークまで、どんなジャンルのソースからもサンプリングして、それでも完全に彼独自の作品を作り出すだろう。その大胆さが、このアートフォームの歴代の偉人たちのなかでも、特に彼の地位を確固たるものにしたのだ。

ディラが亡くなった少し後にピート・ロック自身が語っている。「キャリアの始めに、俺は新しいことをたくさんやった。ディラはそれを少なくとも2、3段階上のレベルに高めたんだ。連鎖反応（チェイン・リアクション）さ。ラリー・スミスからマーリー・マール。マーリー・マールからピート・ロック。そしてピート・ロックからジェイ・ディーってわけだ[*注16]」。

STOP!

批評とは何か？　解釈とは何か？

CamScannerでスキャン

J・ディラはおそらくこの本をひどく嫌がるだろう。

それが事実かどうかは分からないし、彼自ら私にそれを教えてくれるはずもない。しかし、私がディラという人物について読んできたことや知っていることのすべてが、彼がこの本のファンにはならないであろうことを告げているのだ。ディラの昔の仕事に関するこの種の熱心な調査は、彼を極端に居心地悪くさせると思われるのだ。彼の視線は、常に将来の活動に向けられていたからだ。

デトロイトのラップデュオ、フランクン・ダンクの片割れで、ディラの最も古い友人のひとりであるフランク・ニットは、2010年にドキュメンタリーの撮影クルーにこう話している。「俺が知る限り、ディラはいつも次へと向かっていた。彼にはある程度のところに来たら、すべて放っておいてしまうところがあるんだ。俺が思うに、ディラを一番悩ませたのは、彼が3ヶ月前にやったことで人々が連絡してくることだった。ディラはこんな風に答えたはずさ。『ええと、やつらはこの古臭いビートが欲しいらしいぜ。もうこんなビートどうだっていいんだけどね。僕にとっては古すぎてさ』ってね」[注1]

ハウス・シューズもそれには同意見だ。「ディラはある1枚のページに熱中して、

それを征服したら満足する。そして次のページに移動して、振り返ることはないのさ。『あれもやったし、それももうやったよ。5年分を先取りしようぜ』って感じでジェイはいつも前だけを向いていたんだ」。[注2] ディラのキャリアが何かを示しているとすれば、《Donuts》の後に作ったかもしれない音楽は、それまでのどの作品とも著しく異なるものになったであろうことだ。トラップのビート、エレクトロやダブステップが溢れる音楽的状況にあって、どんなサウンドがディラの興味を引き、インスピレーションを与えるのかを予想することならできるだろう。しかし彼はここにはいないのだから、知るすべはないのだ。

そしてこのことが、《Donuts》というアルバムの偉大さを主張する人々に対する、ありふれた反論へとつながる――もしディラが生きていたら、《Donuts》はクラシックとみなされただろうか？　それでも私たちはこのアルバムについて議論していただろうか？　それでもこのアルバムは取りつかれたような力を持っていただろうか？　私はこの本を書いていただろうか？　あるいはこれは単にディラのディスコグラフィの中でも例外的な瞬間であって、健康状態の悪化との闘いから人工的に産まれた遺物なのだろうか？　多分そうなのだろう。だが、知るすべはないのだ。

CamScannerでスキャン

知るすべのないことはたくさんある。このアルバムの制作にまつわる神話や噂を考えあわせず、多くのファンがどんなに個人的に大切にしているかも差し置こう。それでも《Donuts》は、他の誰からの干渉も受けていない、ジェイムズ・ヤンシーの非凡なるヴィジョンなのだ。このアルバムからどんな形跡を引き出そうとも、私や他の人々がサウンドについてどれだけ議論しようとも、最も純粋な真実はこうだ。つまり、ディラがそれらのサンプルを選び、彼ならではのやり方でそれらを巧みに加工したときに、彼が何を考えていたかは誰にも分からない、ということだ。〈People〉でサンプリングされている言葉の聞き取れない歌は、1974年のインド映画『Geeta Mera Naam』で使われた〈Mujhe Maar Daalo〉という楽曲から取られたものだ。この曲の実際の歌詞は英語に翻訳すると、人生の終焉に直面して、死が人生の終わりではないことを証明しようとする女性の話なのだ。ディラがこの曲をサンプリングしようと決めたとき、そのことを知っていた可能性はあるだろうか？　しかしその答えを知っているのは彼だけだ。　死の本質についての極めて重大な声明を提示したことを論点とするにしても、あるいは圧倒的なビートメイキングのスキルを見せつけた点に重きを置くとしても、彼の意図を決めつけることは誰にもできないのだ。そのようなディラの意図に関

する私の推論はすべて、ある意味では彼を代弁するものだ。そして少なからず人を困惑させるかもしれない、私からのひとつの提案なのだ。

しかしそれこそが、少なからず批評というものの本当の目的ではないだろうか？つまり批評とは、ある人間の経験の輝き、歴史的または伝記的なコンテクスト、そしてそのジャンルの約束事に精通することによって、芸術作品から意味や価値を引き出すことではないだろうか。

過去80年間の批評家たちの間の主な緊張関係は、作者の意図という考え方を中心に展開されてきた。基本的には、誰の意見がより重要なのかが問われる——その作品を作った人間の意見か、それともそれを鑑賞する側の人間の意見か。20世紀の大半における「ニュー・クリティシズム」やポスト構造主義、脱構築主義を含む複数の学派の議論はこうだ。意味とは、作品の精読を通して、作品自体から抽出できる事柄からのみ、導き出されなければならない。つまり芸術家とは、詩人のT・S・エリオットが個性のない「媒体」と考えたもの以上ではないということだ。あるいは、批評家のW・K・ウィムサットとモンロー・ビアズリーが「意図の誤謬」というエッセイで仮定したように、「詩とは批評家のものでも作者のものでもない（それは生まれたときに作者か

ら切り離され、それについて何かを意図したりコントロールしようとする作者の力を超えて、世界中をめぐる)。詩とは、大衆に属するものなのだ」。ウィムサットとビアズリーの議論は、詩についてのものだったかもしれない。しかしその考え方は、《Donuts》を含むどんな芸術作品にも同じように当てはまるのだ。この議論を根拠とするなら、たとえディラの意図を知ることや実証することができなくても、私がこのアルバムを聴き込むことで抱いた印象を左右することはないのだ。なぜなら、彼が考えたり感じていたことは、私の解釈とは無関係だからだ。

だが、しかし。

このようなフォルマリストの感性は、私が完全にそれを引き受けることができる場合にのみ、機能する。そしてもしそれを引き受けるのならば、結局私のやり方は、次のようなパラドックスに陥る羽目となるのだ。ディラがこのアルバムを作ったときに考えたり感じていたことは、私がアルバムから引き出した意味とは無関係だ。しかし私が引き出した意味が、ディラが考えたり感じていたかもしれないことと大いに関係しているとしたら？ この考え方においては、すべての議論の根拠は対象となる作品の中に含まれていなければならない。その作品は、[illegible]

影響から切り離されて存在していなければならない。だがそのように考えることは不可能だ。ある男が《Donuts》を作った。しかしそれは何もないところから湧き出てきたものではない。それは文化的な伝統と、10年間にわたるキャリアの終着地点の産物なのだ。私には、これらの事実を無視することはできない。私の試みは、おそらく結局は歴史主義者、つまり読者反応論の学派と歩みを同じくすることになるだろう。彼らによれば、解釈というのはアーティストとリスナーとの間の共同的なプロセスである。つまり、私は自分が知っていることに基づいてこのアルバムから意味を抽出している。しかし一方で、彼の人生と、もっと大きな音楽の世界の双方で当時起こっていたことも理解しているのだ。

結局のところ、ひとつの道だけが「正解」だと考えられるほど、私の心は強くはない。私はただ、ここに現在進行形の前例を立ち上げようとしているだけなのだ。真実はこうだ。多くの人々は《Donuts》が死と関係しているとは思っていない。彼らは、単にこのアルバムの息づかいに耳を澄ましている。しかし私はこのアルバムが多分に死について扱っていると考えるようになった。ディラが気付いていたかもしれないことよりも、おそらくもっと多くの点でそう考えているのだ。私の考えが、人々の意見と比

較して「より正しい」と言いたいわけではない。ここでは「正しさ」は重要ではないのだ。重要なのは、どのアルバムも公共のものとなるとき、リスナーが作品から取り出すものを規定する権利を、作者は放棄しているということなのだ。

「《Donuts》は優れた芸術作品であることを、それ自体が証明しているのさ。そういったセオリーに対してオープンだからね。そこがすごいのさ」そう言うのは長い間ストーンズ・スロウ・レコーズのアート・ディレクターを務め、ディラと一緒にこのアルバムの完成に注力したジェフ・ジャンクだ。

「ディラは多くのプライバシーを持つ個人的な人間から、公の人間になったんだ。彼の作品についての公の議論も、その一部となっているのさ」[*注3]

このレコードについての多くは、知るすべがないかもしれない。しかし、だからといって、それらについて疑問を持ってはならない、というわけではないのだ。

vi

THE TWISTER (HUH, WHAT)

グループからソロへ、デトロイトからLAへ

CamScannerでスキャン

2003年までに、J・ディラはこの業界で最高のプロデューサーのひとりとなり、どのような基準で見ても驚くべき作品群を残した。彼はファーサイド、デ・ラ・ソウル、バスタ・ライムスの代表曲にトラックを提供した。ア・トライブ・コールド・クエストの最後の2枚のアルバム、1996年の《Beats, Rhymes and Life》と1998年の《The Love Movement》を共同プロデュースした〔訳注：本書が出版された2014年時点〕。2000年は彼にとって当たり年だった。「ソウルクエリアンズ」と呼ばれる、同じ考えを持ったアーティストたちの自由な集団の一員として、彼はコモンの重要作にして商業的な飛躍作（ブレイクスルー）となった《Like Water for Chocolate》の大部分をプロデュースし、ディアンジェロのアルバム《Voodoo》の音楽的美学にインスピレーションを与え、スラム・ヴィレッジの2枚目のアルバム《Fantastic Volume 2》をリリースした。

元々1996年に録音された《Fantastic Volume 2》は、《Volume 1》を名乗った前作の約束を果たす形で、最初のデモからの曲と新しい曲をミックスしたアルバムとなった。彼の作品のファンの多くにとってこのアルバムは、ディラが自分自身のために音楽を作るとなったときに何ができるかを、ノーカットで一瞥させてくれる最初の作品だった。そしてディラが、この時期の彼のサウンドを特徴づける、乱雑なドラム、く

ぐもったベース、切り刻んだキーボード音を完成させたことを証明したのだ。

「皆が聴いたことのある曲全部のうちの80から90パーセントくらいかな？　15分から最長でも20分しかかからないのさ。彼が作っているところを見た最初のビートは《Beats, Rhymes and Life》の〈Get a Hold〉だったんだけど、多分作るのに12分くらいしかかかってなかった。それでも彼はフラストレーションを感じてたよ。ドラムに関してイライラしてたんだ。最終的にドラムを決めたら、ループを切り刻んでウワモノを作ったけれど、それもせいぜい2、3分しかかからなかった」とハウス・シューズは言う。[注1]

ディラがより一層成功するにつれ、常に新しい音源を飢え求める貪欲なファンのグループが生まれた。そのことも相まって、《Fantastic Volume 2》はリリース前にリークされ、大量にブートレッグが作られていた。しかしディラはそのことをあまり気にかけていない様子だった。

「僕たちは、ストリートではマルチプラチナムを獲得したって言われてるんだ〔訳注：プラチナディスクは、アルバムやシングルを100万枚売り上げたミュージシャンに与えられる〕。ブートレッグが出回ったからね。とうとう公式にリリースされたときには、すべての業者がブートレッグ化してるほどだった。だから皆すでに持っていたのさ」とディラは

2001年にBBCのラジオインタヴューで答えている。「でもそれでいいのさ。むしろブートレッグ業者に感謝するよ。実際には僕を助けてくれたんだからね。この業界のお墨付きみたいなものを僕に与えてくれたのさ。レーベルはそれを見て、皆が欲しがっているから進めようと言ってくれたんだからね。だからすべてに感謝してる。僕にとってはクールなことなのさ[*注2]」

リリースの大幅な遅れとリークされたことで、《Fantastic Volume 2》は意図せずしてディラのキャリアの初期段階における頂点となった。「他のすべてのことが本当に苛酷でハードコアだったときに、僕たちはあれを作ったんだ。僕たちはいつも、皆がやっていないことをやろうとしてた。だからあのアルバムは女性に向けて作ったのさ。本当だよ」2003年にディラはそう話している。「2、3曲はDJやプロダクションのマニアのための曲があるけど、アルバムの大部分は本当にソフトなんだ。でもようやくリリースされた頃には、他の皆もソフトなやつをやってたんだよね[*注3]」。ディラのサウンドがスタンダードになり、もはや異質なものでなくなると、彼は落ち着かなくなり始め、自身のスタイルを変えたがった。

そして、ほどなくしてそのチャンスがやってきた。イギリスのレーベル、ベアリー・

CamScannerでスキャン

ブレイキング・イーヴン〔訳注：BBEという省略形の名で知られている〕が、「ビート・ジェネレーション」というコンピレーションのシリーズを始める機会をディラに持ちかけたのだ。それはマーリー・マールの《In Control》の伝統に則って、注目すべきビートメイカーやDJに、ソロアルバム制作の機会を与えるものだった。[*注4] 結果生まれたアルバムである2001年の《Welcome 2 Detroit》では、「J・ディラ」という名義（同じく「JD（ジェイディー）」と名乗り始めたアトランタを拠点とするプロデューサーのジャーメイン・デュプリとの混同を避けるために名義を変更した）を初めてフィーチャーした。それはディラのキャリアにとっての重大な転換点であり、リスナーたちに、自身の音楽の幅を広げる準備が万端であることを伝えるものでもあった。彼がアルバムのライナーノーツで書いているように「元々、僕はブレイクビーツのレコードをプロデュースするためにこのプロジェクトを始めた。結果どうなったかって？　BBEは基本的には僕がやりたいことを何でもやるように言ってくれたんだ。すごいことさ！」。《Welcome 2 Detroit》は、ディラが向かっている場所をリスナーたちに一瞥させてくれるものだった。それは生楽器とワールドミュージック、クラフトワーク的なエレクトリックサウンドのミックスであり、20年前のエレクトリファイング・モ

ジョのラジオ番組でも聴けなかったようなサウンドだった。これらすべての活動は評判を呼び、実を結ぶこととなる。同じ年の後に、MCAレコードとのプロダクション契約を結ぶことになったからだ。

しかしこうして勢いに乗る一方で、ディラは2003年までに、必要以上に業界内のいざこざを目にしていた。彼は目の前でファーサイドが内部分裂するのを目撃した。メンバーのふたりがドラムフィルターのメリットをめぐって実際に殴り合いの喧嘩にいたった話を彼はたびたびしている。ディラは、ア・トライブ・コールド・クエストが分裂するのも目撃していた。そして自身も、スラム・ヴィレッジの正規メンバーのポジションからは退く。それは自身のソロキャリアに集中するためだけでなく、彼の仲間たちとの関係も同じように悪い結末を迎えることになるのを避けるためでもあった。

「そういった衝突はときどき手に負えないくらい大きくなってしまう。だから、おかしなことで喧嘩になる前に、そこから離れることができて良かったよ。ファーサイドからトライブまで僕が目にしてきたみたいに、シーンの裏側ではそういうことがあるのさ。僕は分裂がまさに起こるところを見てたし、それは僕たちが進みつつある道でもあったんだ」

T3は回想する「俺たちはフォトセッションをしてた。ディラは俺に声をかけて言ったんだ。『これはお前らのもんさ。お前ら皆でやってくれればいいよ。僕は要らないだろ。他にやりたいことがあるんだ』ってな感じさ。俺は怒ってはなかった。怒りみたいなものはあったけどね。でも彼みたいにざっくばらんで正直なやつはリスペクトしなきゃならないのさ」[注6]

1997年のジャネット・ジャクソンのシングル〈Got Til It's Gone〉の制作にまつわる不可思議な状況も問題だった。制作者としてクレジットされているのはジャクソンと、彼女のソングライティング・パートナーのジミー・ジャムとテリー・ルイスの名だ。しかし楽曲にはアマー時代のJ・ディラの特徴がすべて確認できる。ゴロゴロうなるベースとキーボードから、鋭いスネア、そしてブレイク部分でのQ・ティップのラップまで、誰が実際にこの曲をプロデュースしたのかに関しては疑問が残るのだ。

ディラとしては、外交的な態度を崩さないよう努めていた。「ジミー・ジャムとテリー・ルイスのビートに聞こえるサウンドではないよね。他の誰かの名前を挙げるわけじゃないけど、単に彼らのサウンドじゃないのさ。彼らにこれが作れたはずはないってことは分かってる。なぜQ・ティップがラップしてるんだろう。トライブみたいな

CamScannerでスキャン

ビートの上でね。ティップ、アリ、僕たち皆のインプットがあったのさ。この業界じゃさ、プロデュースするやつらがいて初めて曲が世に出るわけだけど、彼らの名前はそこにはないんだ。でもそれでいいのさ。それでいい。結局はただ集中し続けなきゃならないってことさ」[*注7]。それでも、リミックスを手掛けることになったとき、ディラは我慢の限界に達していた。彼は低音を上げて、オルガンをフィルタリングし、キックドラムを連打し、スネアをより一層ドライにした。すべてが彼のトレードマークを使った巧妙な戦略だった。ディラはそれを〈Ummah Jay Dee's Revenge Mix〉（復讐のためのミックス）と名付けた。

スタジオの中だけでなくストリートでも、問題は大きくなり始めていた。ディラは自身の外見についても、ビート制作と同様に細心の注意を払っていた。レコード会社からの収入を得始めたが、ディラは自身の外見を良く見せるために少しだけ贅沢する以上のことはしなかった。コモンを通してディラと出会い、《Welcome 2 Detroit》でプレイしたセッションドラマーのカリーム・リギンスによれば「彼はフレッシュだったよ。いつもフレッシュな格好でやってくる。ときどき彼とショッピングに行くと、一番ヤバいものを買ってくるのさ。彼の家もクレイジーだった。山ほど洋服があって、専用の部屋もあったし、まるで店みたいだった」[*注8]

しかしデトロイトは、自身の外見にプライドを持っている若い黒人男性にとっては面倒な場所だったかもしれない。ディラはすぐに、街で警官と出くわす回数が極端に増加していることに気付いた。

「あの子は小綺麗な若い男性というだけで、警官から相当罵られたのよ」とマ・デュークスは言う。「私たちが住んでた通りを下ったところに警察署があったの。彼が車を停めるたびに、警官は彼を呼びとめて嫌がらせをしたわ。何かを探して、車を上下に揺すったことさえあった。あの子は若くて、綺麗な身なりだったから、警官は彼がドラッグを売っていると思ったのよ」[*注9]

息子のフラストレーションを見て、マ・デュークスはその怒りの矛先を音楽に向けることを提案した。その結果が〈Fuck the Police〉の12インチレコードとなったのだ。論争を起こしたN.W.A.の同名曲に共鳴しながらも、この曲はディラの怒りを捉えて、それを容赦のないドラムブレイクとファンキーなフルートのループに乗せたのだ。リリックの面では、この曲はスラム・ヴィレッジのレイドバックしたフリースタイルと比べると、明確な新しい試みとなっている。地元の警察権力への軽蔑を率直に声にし、「腹を立てるやつらは、俺のタマをしゃぶれ」とまくしたてるのだ。

「デトロイトじゃいま、警察との関係がおかしくなってるんだ。僕はそれについて話したかっただけなのさ。N.W.A.を通してみんな知ってるけど、もっとアンダーグラウンドなレベルで触れたかった。僕がつるんでるやつらに共感してもらったり、これがまだ続いていることなんだって知ってもらうためにね」とディラは言う。「目を背けて日々をやり過ごすことができる人もいるかもしれないけどさ、僕は毎日相手にしなきゃならないんだよ、マジで。ただ良い車に乗ってるってだけで、あいつらは絡んでくる。デトロイトで黒人であるというだけでさ。本当に馬鹿げてるよ[*注10]」

ひとつにはその率直さのために、そしてひとつにはそのビートも手伝って、この曲はヒップホップのアンダーグラウンドで受け入れられ、ディラのソロキャリアの重要な瞬間として記憶されている。「いまでもまだ皆が歌ってくれるのよ！[*注11]」とマ・デュークスは言う。「私がどこへ行っても、いつもプレイされる曲なの」

しかしながら、ディラの行ったことすべてがリスナーから賞賛を浴びたわけではない。ディラはそれまでにも、トライブの最後の2枚のアルバムに見られた新たな方向性に対して準備ができていなかったファンたちの相手をした経験があった。誰もが認める2枚の傑作の後で、ファンたちは彼らが慣れ親しんでいた溢れるような若さを

もっと期待した。しかしその代わりに、このグループはアーティストとして十分に成熟し、ひとりひとりが別個の存在になりつつあった。そんな彼らの憂鬱で、どこか疲弊した状況をファンたちは見抜いていたのだ。ファンの心境をさらに複雑にしたのは、サウンドの変化だった。精密に練られた4小節のサンプルのループを常に重視していたグループへ、ディラの酔っ払ったようなドラムパターンと、切り刻まれ再構成されたサンプルが持ち込まれたのだ。《Beats, Rhymes and Life》あるいは《The Love Movement》が悪いアルバムだったというわけではない。単に、それまでとは異なるものだったのだ。後にクエストラヴはたとえている「代数をマスターしたばかりのクラスに、高度な微分積分を教えるようなもんさ」[*注12]

「ディラは人々のキャリアの方向を変えてしまった。当時は、それが言ってみれば良くない方向だったのさ」と言うのは、ディラのキャリアについて広範囲にわたって執筆してきたジャーナリストのロニー・リースだ。「トライブの《Beats, Rhymes and Life》や《The Love Movement》を聴いた人々は言うのさ『これは昔のトライブみたいなサウンドとは違う』って。でも振り返ると、それがいかに素晴らしいものだったか気付くんだ」

ディラはクルーの新人として、大好きなグループの変化を望まないファンからの非難の大半を引き受けることになった。それ以降、批判は何年も続いた。2009年、あるヒップホップ・ブログが、「ディラがア・トライブ・コールド・クエストを壊してしまったのか？」という副題をつけて《Beats, Rhymes and Life》を振り返った（そのライターの結論は「壊していない」だったが、多くのコメントはそれには賛同しなかった）。Q・ティップがソロデビューアルバムの《Amplified》で、より商業的な方向に進路を変えたときも、ファンの嫌悪感は増しただけだった。愛するアーティストを「壊してしまった」という理由でディラが非難されるのは、それが最後ではなかった。

コモンが《Like Water for Chocolate》に続く作品に取り組み始めるときには、彼は自身のアートをどこへでも自由に推し進めていく覚悟ができていた。2002年の《Electric Circus》は、ソウルクエリアンズの仲間たちと、ニューヨークの由緒あるエレクトリック・レディ・スタジオでのレコーディングというふたつの事情にインスピレーションを受けて作られたアルバムだ。ロック、ファンク、ソウル、そしてラグタイム・ジャズでさえもミキサーに投げ込みブレンドして、多くの人々が予想していたよりもっと野心的で、騒々しく折衷的なアルバムが生まれた。

CamScannerでスキャン

「多くの人々は《Electric Circus》を真に理解することはなかった。でもこのアルバムのためにアイディアを考え出していくのはクレイジーだったよ。コモンは次のレベルに行きたがってたし、すごく実験的なものにしたがってた。だから俺たちはそこを目指したんだ」ソウルクエリアンズのメンバーとしてこのプロジェクトに参加した、キーボーディストのジェイムズ・ポイザーは言う。「素晴らしい時間だったよ。僕たちが作ったたくさんの音楽は、別の用途に使えるような代物じゃなかった。ちょっと変わり過ぎていたからね。テンポも変わってたし、拍子も違っていた。とにかく本当にクリエイティヴだった。必要以上にね。僕たちはどこまでできるか試してみたのさ」[注13]

「俺たちがコモンのアルバムに取り掛かると、彼は言ったのさ『いや、違うんだ。このドラムは外そう。アフリカンサウンドも全部捨てる。100%クラフトワークっぽい感じで行こう。理解してくれた?』ってね」とクエストラヴは言う。「その時点で、俺は6年間かけて自分のトレードマークとなるようなサウンドを作り上げていた。いまでは皆がすぐに気付いてくれるサウンドさ。でも彼は言うんだ『いや、違う。逆をやってみよう。お前がやりそうなこととは反対側へ行ってみよう』って。俺が『どうして?』って訊き返すと、彼は『それがやらなきゃならないことだからだよ。いまで

は皆がお前のやってることに夢中になってる。だから、お前はその集団の先へ行くことさ。居心地が悪いところに行ってみなきゃだめなんだ』」[*注14]。《Electric Circus》は批評家たちには好評だった。しかし、一般の人々は困惑した様子で、このレコードは商業的には失敗に終わった。

ディラは大衆の意見をあまり気に病むことはないのだが、2005年のインタビューでは、いつになくこのアルバムの受け取られ方に傷ついた様子だった。「人々が分かってないのは……僕はスタジオへ行って、アーティストが望むものを作ろうとするだけってことさ。《Like Water for Chocolate》のときは、僕たちはふたりともコモンの出発点っていうか、当時の荒々しいヒップホップの方向を目指してたんだ。だけど《Electric Circus》では、彼は全く別のことをやりたがった。彼にビートを渡しても、うんともすんとも言わないんだ。それで狂ったような、アップテンポのやつを作り始めると『そうだ。それを使おう』って感じなのさ。このアルバムを、僕が彼に渡したもののすべてだとは思って欲しくない。僕は彼が求めるものを作らなきゃならない。そのことを分かってないレビューを読むのはつらいんだ」[*注15]

ディラはメジャーレーベルでの活動が気に入らなかったし、上手くも行かなかった。

彼はMCAのオプション付きの1年契約に即座にサインしていた。その条件は、レーベルがリリースを認める2枚のアルバムを渡すというものだった。ディラは2枚目のソロ制作では《Welcome 2 Detroit》の形式を繰り返さないだけではなく、音楽のプロデュースをするつもりもなかった。彼は他のプロデューサーのビートの上でラップだけがしたかったのだ。よってMCAのために彼が作ったビートはどれも、別のプロジェクトのために取って置かれた。それは、幼少期の友人のフランク・ブッシュとデリック・ハーヴェイによるデュオ、フランクン・ダンクの《48 Hours》というタイトルのフルアルバムだった。

そのプロデュース能力を買われ契約を勝ち取ったアーティストが、なにゆえに次のソロ制作において音楽を全くプロデュースしないことを選択するのだろうか？　なぜ多くのラッパーとコネクションを持っているアーティストが、デトロイト以外ではほとんど知られていないふたりのラッパーのアルバムをプロデュースすることを選ぶのか？

後者の疑問については答えやすいかもしれない。2002年までにディラは、そのキャリアのなかで、熱意を持てるプロジェクトに対してエネルギーを捧げられる環境にいた。その熱意が彼をアンダーグラウンドへ送り返したのだ（そのためN・シンク

CamScannerでスキャン

やディディ、ドクター・ドレーからのオファーを断った)。初期の頃はトライブからのお墨付きがあった他、ソウルクエリアンズと協業したり、そのときどきに人気があるものと反対の音楽を作るという決意があったために、ディラは「バックパッカー〔訳注：ここでは、インディペンデントでコンシャスなヒップホップを好む人々のこと〕」のレッテルを背負い込むことになった。しかし実は彼の感性は、コンシャスというよりも常にストリートの街角に根ざしていたのだ。ディラは2004年に「XXL」のインタヴューで回想している。

レッテルを貼られるのはおかしなことだったよ。皆が自動的に僕らをトライブのカテゴリーに押し込めるんだ。実際は、それこそが僕らが入れられたくないカテゴリーだったんだよね。音楽ってのはそんな風に受け取られるもんなんだって思ったけど、そのときは気付いていなかった。つまり、リリックを聴かなきゃならないってことなのさ。僕らはビッチたちにフェラチオさせる話をしてた。でもネイティヴタンの連中は絶対にそんなこと言わないだろ。どう言ったらいいか分からないけど、おかしなことなんだ。僕たちが相手にしてたオーディエンスって

のは、実際に僕たちがつるんでたやつらなんだからね。僕自身はデトロイトのいつものやつらとつるんでた。バックパックを背負ってるようなタイプじゃなかったのさ。もちろん僕もそんなバックパックを担ぐことは絶対ないよ。でもさっき言ったように、ある程度は理解できるんだ。そんな風にしてスムースなビートも受け取られたんじゃないかな。ラジオで流れるのはハードなやつばっかりだった。だから僕たちのは、まさにラジオではプレイされないものだったのさ。[*注16]

フランクン・ダンクと仕事をすることで、ディラは幼馴染と幸運を分かち合う機会を得たが、それだけではなかった。それは「デトロイトのいつものやつら」と付き合いたがるような彼の中にある一部分と、もう一度つながるチャンスでもあったのだ。自身のソロプロジェクトをライムすることに捧げるという決断は、もっと個人的なものだったのかもしれない。ディラの音楽的な成果はおよそ好意的に受け入れられていたが、一方でラッパーとしてのスキルはあまり温かくは受け入れられなかった（「スピン・マガジン」誌は2000年に「ウォーレン・G以来の最悪のラップをするプロデューサーかもしれない」[*注17]と断言し、「オール・ミュージック・ガイド」は時代遅れでつま

らないラッパーだと指摘した[注18]。

「歌詞の面では、誰もがスラム・ヴィレッジに共感を寄せてたわけじゃなかった。ディラが作ってたビートと比べるとね」とロニー・リースは言う。「ディラやバーティン、T3がやっていたラップのスタイルを誰も理解してなかったのさ。ラキムやギャング・スターのような伝統的なメンタリティを持ってスラム・ヴィレッジを初めて聴いたら、何だこりゃって感じだろ？」

そのような批判にもかかわらず、MCをすることはディラの音楽家としてのアイデンティティの基礎をなしていた。それは彼にとってはリラックスする方法であり、彼の情け容赦のないクリエイティヴな営みからすれば、決して認められることのないような音楽の楽しみ方だった。

「完全に別人格だよ」カリーム・リギンスは言う。「ディラは自分のことを〝ニガマン（Niggaman）〟って呼んで、話を始めるんだ『ヨー、俺はレンジローバーに乗ってるぜ。後ろには5個目のタイヤさ。それがニガマンの一日だ』ってね」[注19]。ディラは《Welcome 2 Detroit》に収録の〈Shake It Down〉でこの別名をはっきりと口にしている。

このMCAのアルバムは、期待を意図的に裏切るようなものだったかもしれない。

ディラは、彼が尊敬するプロデューサーのリストから、ビートを提供してくれるよう募集をかけたかもしれない。そこにはピート・ロックや若きカニエ・ウェスト、そしてロサンジェルスの上り調子のアンダーグラウンドの新星、マッドリブも含まれていたことだろう。

「彼にとっては決定的な機会になっただろうな」とハウス・シューズは言う。「皆が彼のリリックを攻撃してたんだからね」[注20]

しかしディラは、その決定的な機会が来るのを待たなければならなかった。ディラが契約にサインした翌年、ゲフィン・レコーズがMCAを買収したため、彼とその他のヒップホップのアーティストたちは風下に立たされることになった。A&R部門は何度も入れ替わり、誰が何を担当しているのか誰にも分からなかった。その結果、ディラのプロジェクトは両方ともお蔵入りとなってしまった。

フラストレーションを溜めて疲れ切ってしまったディラは、純粋に音楽だけに専念することにした。そして自身の美学をよくよく考慮した上で《Ruff Draft EP》を構成する曲（1週間で作られたと言われている）を制作する。その哲学の概要が、アルバムのイントロで明言されている。《Ruff Draft EP》は「本物のライブ感」を欲しがって

いる人々のために作られた。さらに言えば、「カセットテープから聞こえてくるようなサウンド」を意図したものだった。20分という短さの10個のトラックは、ファンやリスナーたちが抱いていただろうサウンド面での期待を再度ひっくり返した。自分自身の習性にしたがって、ディラはネプチューンズやドクター・ドレー、アーヴ・ゴッティのクリーンで滑らかなプロダクションには背を向けて、別の方向へ歩いて行ったのだ。生楽器は棚に戻され、それと引き換えに不明瞭で実験的なシンセ、ディスコやロックのレコードがサンプリングされた。彼はテープのヒスノイズの薄い膜で曲をコーティングした。そして、伝統的な楽曲の構造を捨て去った。それらはフックがないか（たとえば〈Let's Take It Back〉）、あるいはフックだけでできているか（たとえば〈Nothing Like This〉）のどちらかだった。リリック面では、このアルバムはディラの使命を述べるもので、誰と一緒に仕事をしてきたかを基準に判断されてしまう彼のイメージをついに払拭することを目的としていた。〈Make'em NV〉でディラはラップする「バックパッカーたちは混乱を求めてる。やつらは冷淡だからな。音楽とは何の関係もないのさ」

ディラは自身の資金でアナログレコードを少量プレスして、自身のレーベルである

CamScannerでスキャン

マミー・レコーズからリリースした。最初はドイツの小さなディストリビューターだったが、いまやヨーロッパで最大手のひとつとなったグルーヴ・アタックによる流通網を獲得した。ディラは、小さなインディペンデントレーベルとの仕事を経験して、それがメジャーレーベルの組織に比べてずっと好ましいことを知った。この頃は、オンラインでの流通は便利な道具であるというより、脅威であるかのように思われていた。しかし当時の彼のコメントは、音楽業界が向かっている方向を予見していたように見える。

「もし選べるなら、メジャーレーベルはパスして、自分でリリースした方がいいよ！」と、２００２年のインタビューでディラは言っている。「皆には自分でやった方がいいって言ってるんだ。それでインディーレーベルについて来させるのさ。レーベルのところに行って、契約書にサインをして、色々と待たされる代わりにね。そんなの面白くないし、自由にさせてほしいんだ。いまはＭＣＡと契約しているけど、まだ契約前のアーティストみたいな気分さ。契約それ自体はクールで素晴らしい。それなのに『いつ僕の曲はリリースされるんだ？　もう準備万端だけどどうなっちまったんだ？』って感じだよ。彼らは、こいつとそいつのことは待つけれど、あいつは首にし

ようって感じなのさ。全くクレイジーだよ。彼らなしでもずっと上手くやれるはずだ。昔やっていたことをまたやるだけさ[*注21]」

MCAでの経験から持ち帰ったものは厳しい教訓だけではなかった。それは、ディラの残りの人生を決定づけるような、創造的なパートナーとの関係にも光を当てることになった。

とあるヴィデオがある。映っているのは、ミシガン州クリントン・タウンシップにあるディラのホームスタジオにいるフランク、ダンク、コモン、そしてディラ。日付は不明だが、おそらく2003年だ。フランクとダンクはホストのように振るまい、その場の様子を実況する。彼らはカメラを持って、ビリヤード台やヴォーカルブース、レコードで一杯のドラムルームなどの設備をツアーする。ヴィデオの終わりの方で、ふたりはコモンにバトンタッチして、彼らがまだ若かったときに踊りに行った話をする。後ろの隅で、ターンテーブルとMPCのサンプラーの前に座っているのがディラだ。おどける友人たちの冗談を笑っている。彼は明らかに会話に意識を向けているが、その両手は決して動きを止めることがない。レコードをターンテーブルに乗せ、針を

置き、彼が望むところだけを聴き、レコードを持ち上げ、細心の注意を払ってスリーヴに戻し、保護用のビニール袋に入れる。ディラは幾分、特異な人間に見える。*注22天才であるということは孤立するということだ。ディラは作品に多くのエネルギーを捧げ、それについて考え抜き、グラッドウェルの1万時間〔訳注：ジャーナリストのマルコム・グラッドウェルが提唱した、どんなスキルも世界レベルに高めるならば習得に1万時間かかるという理論〕をかけて専心し、マスターした。それが意味するのは、ディラのような人間の大部分は、他人には――一番近い友人にさえ――決して理解できないものだということだ。人間には、常に未知の部分が存在する。それは必要不可欠な断絶だ。つまり、アーティストがあるレベルの質の創作をするためには、必要不可欠な断絶なのだ。そのためには自分自身を芸術以外のあらゆるものから隔離しなければならない。アーティストが、同じレベルで創作をできる人間に出会うということは――憧れの存在として持ち上げるのではなく、仲間として尊敬できる人間に出会うことは――そのアーティストの核心部を定義しているものが何なのかを理解できる人間を見つけるということだ。そのような人間との出会いは人生を変えるのだ。

ディラとオーティス“マッドリブ”ジャクソンは、多くの点で、アメリカの反対側

からやってきた互いの鏡像のようだった。彼らは、複数のジャンルにわたって広く精通している多作なビートメイカーだった。音楽面では賞賛されているが、MCとしては中傷されていた。何か言うべきことがあるときにしか話さない、控えめで寡黙なタイプだった。そして何より珍しいのは、お互いを脅威としてではなく、インスピレーションとして見る能力に十分な自信を持っているアーティストだったことだ。彼らはバイロンとシェリーであり、バスキアとヘリングであり、あるいは（マッドリブがかつて使ったアナロジーを借りるなら）コルトレーンとマイルスだった。

ディラは、ルートパックのデビューアルバムでマッドリブのビートを聴いて、2001年に彼をデトロイトへと招いた。ディラのヴォーカルプロジェクトに誘ったのだ。

「マッドリブがSP1200であれを作ったと知って興奮したよ。あのマシーンを本当に使いこなせるのはピート・ロックだけだったからね」とディラは2004年に「URB」誌に答えている。「ルートパックのアルバムはクレイジーだった。仲間と一番よく聴いてたのがあのアルバムだったのさ。だからMCAとの契約を取ってすぐに、彼を探しに行ったんだ」

マッドリブは同じインタビュアーに《Fan-tas-tic Vol. 1》について語っている。「それまで、あんなプロデューサーは他に聴いたことがなかった。僕と同じようなことをしてたのさ。僕のやってることとは全く違うんだけど、それでも似たところがある。分かるかな？　生々しくて、ソウルフルで、決してコンピューターっぽさが強過ぎないサウンドさ*注23」

マッドリブはディラのビートに、他にはないインスピレーションを与えてくれる何かを見出したのだ。「他人の作ったビートで、僕がラップできるものはあまりないんだ。自分のビートではかろうじてできるけどね。でもディラのビートを聴いたとき、まさしくつながるものがあったんだ。彼のビートなら、一日中リリックを書けた*注24」

彼らが初めて会ったとき、マッドリブはインディーレーベルのストーンズ・スロウ・レコーズと主に仕事をしていた。ストーンズ・スロウ・レコーズは、設立者のクリス〝ピーナッツ・バター・ウルフ〟ヒックスと一緒に作った音楽をリリースするためにスタートした。〝カリズマ〟マナックが、彼の亡くなった友人であるチャールズ〝カリズマ〟ヒックスと一緒に作った音楽をリリースするためにスタートした。2000年までにはベイエリアからロサンジェルスへ拠点を移し、4人のメンバーを中心に据えていた。ウルフ、グラフィックデザイナーのジェフ・ジャンク、ジェネラルマネー

ジャーのイオゼン"イーゴン"アラファト、そして看板アーティストのマッドリブだ。作業の拠点は、4人が住んでいたマウント・ワシントン地区の家だった。そこには1950年代の防空壕が備えられており、マッドリブがスタジオとして使っていた。

ディラの名声は、西海岸でもそのときすでに確立されていた。LAのアンダーグラウンドコミュニティはディラを熱烈に歓迎した。そしてそれはディラのホームタウンでは決して見られない光景だった。

「96年か、97年の始めにはさ、すでにディラのファンのコミュニティができていたんだ」と言うのは、LAのDJクルーであるビート・ジャンキーズの設立者のひとり、J・ロックだ。「デモテープはすでに広まってた。僕も持ってたからマッドリブに教えて、ダビングしてあげたんだ。彼はそのビートでたくさん曲を作ってた」[注15]

それらの曲のひとつはやがて〈The Message〉と名付けられた。ディラのキャリアのなかでも最も評判のビートのひとつに、マッドリブのフリースタイルが乗せられていた。そのビートはステレオラボの〈Come and Play in the Milky Night〉をサンプルし、バスタ・ライムスの2000年の〈Show Me What You Got〉としてすでに公式に発表されているものだった。

CamScannerでスキャン

「当時、フォトグラファーのB・プラスがそれを持ってきたのを覚えてる。『お前らステレオラボ聴いてないのかよ?』ってね」とイーゴンは回想する。「だから俺は言ったんだ『そりゃカレッジ・ラジオでキッズたちが聴くような音楽だぜ。俺がプレイするのはブーンバップなヒップホップやファンクだ』って。でもディラはあらゆるものをサンプリングしてたし、マッドリブも同じだった。境界線はないのさ。それが彼らのやり方だったんだ」[*注26]

2002年にピーナッツ・バター・ウルフはコンピレーション形式のミックステープに取り組んでいて、〈The Message〉を特別(エクスクルーシヴ)な曲として収録することにした。自分がDJをするときにプレイするため、ウルフはホワイトレーベルのアナログ〔訳注:ラベル面が真っ白で何も記載のないレコードで、プロモ盤やブートレッグ盤である場合が多い〕を200枚プレスした。

「僕たちはディラにそのことを伝えていなかった。だからリリースした後に、ディラが僕に電話してきて言うんだ『あのブートレッグは一体何なんだい?』って。それが『お前のやり口にムカついてる』って意味なのかどうかは分からなかった」とウルフは回想する。「そしたら彼は言うんだ『あの曲みたいなことを、オフィシャルでや

ろうぜ』って。そこで僕たちは、アルバムの半分はディラのビートの上でマッドリブがラップして、残りの半分はマッドリブのビートでディラがラップするってアイディアを思いついたのさ」*注27

ジェフ・ジャンクは、その議論にはもう少し緊張感があったのを覚えている。「ディラはウルフに電話して叱りつけたのさ。『あれはやり方が違う。もし何かやりたいなら、正しいやり方でやってくれよ』ってね。ジェイリブのレコードを作る計画は、まさにそのとき、その場でひらめいたものなのさ。もしウルフに電話してどなりつける度胸がディラになかったら、コラボは生まれていなかっただろうね。俺はいつもその点でディラを尊敬している。つまり、彼は完全に正しかったんだから。俺たちは皆、そこから学んだんだ」

マッドリブとディラは、それぞれの街からCDを送り合いながら、2003年に《Champion Sound》として完成するものに別々に取り組んだ。それにもかかわらず、彼らが互いに与えた影響はアルバムに驚くべき統一感をもたらした。

「ディラとマッドリブには共有できるエネルギーがあったんだ。ジェイリブのプロジェクトをやってるとき、往復でやり取りされていた音楽が、ふたりの作る音楽に影

CamScannerでスキャン

響を与えてるのは明らかだった。大部分はヴォーカルのパフォーマンスだったけれど、ディラとマッドリブが互いに送り合ったビートからは、わずかながらにその影響関係が聞こえるんだ」[*注28] とイーゴンは言う。

ストーンズ・スロウのクルーは、ディラが《Ruff Draft》で取り組み始めたスタイルの変化には慣れていなかったので、ディラ用に作られたビートのなかから彼が選んだものは、驚きであると同時にスリリングでもあった。

「ディラがマッドリブのトラックを選ぶとしたらさ、300個聴いたなかから、耳障りが良くて大衆受けしそうなサウンドのビートを選ぶと思うかもしれない」とイーゴンは言う。「でも、ディラはマッドリブのビートのなかから一番汚れてるのを探して、それらを選んだのさ。いまになって気付くのは、多くの連中が急にそういうサウンドの音楽をレコーディングしようとしてたってこと。でも当時は商業的な視点で見ればそれが妥当なんだって彼は言ってたよ」[*注29]

《Champion Sound》はマスコミに好意的に受け入れられたが、最終的にはマッドリブのもうひとつのプロジェクトの影に隠れてしまうことになった。謎めいた鉄仮面のラッパー、MFドゥームとのコラボレーションであるマッドヴィランがそれだ。彼ら

のアルバム《Madvillainy》はすぐにストーンズ・スロウで最も売れたアルバムとなり、批評的にも最も評価されることになった。

「ジェイリブに関する色んなことが起こっていたとき、その一方でマッドヴィランが作られているところだったんだ。マッドヴィランはすごくバズって、俺たちの最初のヒットとなりそうだった」とジェフ・ジャンクは言う。「ジェイリブはクールだったけど、ヒットはしなかった。要するに、皆に知られるようになったし、気に入られたけど、もっとアンダーグラウンドなレベルの代物だったのさ」

セールスの面では奮わなかったが、このプロジェクトのおかげで、ディラはひとつのスタイルに完全に身を委ねることになった。そしてそのスタイルは、後に《Donuts》で目指すことになる地点を知らせてくれるものだった。つまり、アンダーグラウンドに両足をしっかりつけた、純粋なループとサンプリングへと舞い戻ったのだ。

「ジェイリブのレコードで、彼はすっかり手錠から外されたように自由にやれたんだよね。誰も彼に『これを変えてくれ。それからそこも変えないと』って指示することなしに、すぐにアルバムとしてリリースされた。彼は『ワオ、ここには何かがあるぞ』って感じたんじゃないかな」とイーゴンは言う。「俺たちからクールな雰囲気(ヴァイブ)を

感じたんだと思う。ディラは俺たちが実際よりも結束の強いファミリーだと思ったんじゃないかな。俺たちはそのとき、いまにも分裂してしまいそうな、とても機能不全なファミリーだったんだけどね」

「当時、誰もジェイを気に留めてはいなかった」J・ロックは思い起こす。「バスタ・ライムスとコモン、それからデ・ラ・ソウルとの共作があっただろ。でも2002年の終わりから2003年にかけて彼のディスコグラフィーを見ると、インディペンデントな作品しかないんだ。要するにディラはルーツに戻ったのさ。一周したんだよ」[注10]

＊＊＊

ディラは、MCAで苦渋を味わった後にマッドリブとコラボレーションしたことで、音楽制作への集中力を新たにした。しかし決して無視することのできない、個人的な心の混乱もあった。

《Ruff Draft》のプロモーションツアーでヨーロッパを回った後、ディラは風邪の症状を疑いながら飛行機を降りた。彼は車を運転して両親の家に着くと、吐き気と寒気

を迎えた。具合は一向に良くならず、マ・デュークスは近所のミシガン州グロース・ポワントの救急センターに彼を連れて行った。「デトロイト・フリー・プレス」紙によれば、通常140から180でなければならないディラの血小板の数は10以下だった[ii]という。彼は立ち上がることすらできないはずだった。専門医は後から、TTPの診断を下した。ディラは1ヶ月半入院したが、数週間後には同様の症状で病院に戻ることになってしまう。彼はLAに飛んでジェイリブのヴィデオを撮影したり（薬物治療を受けていたせいで浮かない表情をしている）、他のストーンズ・スロウのアーティストたちと短い北米ツアーをできるくらい、一時的には持ち直す。だが彼の病気は毎回、再び悪化してしまうのだった。しかしたびたびの入院にもかかわらず、コモンがロサンジェルスへ引っ越すよう提案すると、ディラはその招待を受けたのだ。

「南カリフォルニアは、彼の精神衛生上良いと思ったんだ」とコモンは言う。「太陽が照って、暖かくて、綺麗な女性がいてさ」[iii]

その決断を突然で驚くべきことのように感じた西海岸の人々もいた。ディラは猛烈に彼の街を支持していたからだ。

「俺たち皆にとって、ディラはデトロイトそのものを象徴してたんだ」とイーゴン

CamScannerでスキャン

目置き、俺たちは彼のことを神話の中の存在みたいに考えてた。ディラは別の街に出て行っても、明らかにデトロイトそのものだったのさ」

　しかしディラが自身の街に抱いていた愛情は、ときには片思いの関係のようだった。1999年当時、彼は街のヒップホップシーンは「0パーセント」のところにあると考えているとジャーナリストに答えていた。自身のスタジオから遠く離れたトロントにいるという珍しい状況にあったディラは、自分の受け入れられ方の違いに気付き始めていた。彼はレポーターに答えて言った。「奇妙なもんさ。デトロイトじゃ僕はただの普通の男だ。でもニューヨークやカリフォルニア、ロンドンに行ったり、いまみたいにトロントに来たりすると、すべてが全然違うんだよ。僕が地下室でやってることに対して愛情を示してくれるのさ。嬉しくて、家に帰ってもっとビートを作らなきゃって感じだよ。でもデトロイトじゃそうはいかないのさ。なぜなら、曲がプレイされて気付いてもらうには、売れ線なシングルを作らなきゃならない。さもなけりゃ滅茶苦茶ハードなやつになって、誰かを殺すことについて話さなきゃならないのさ」

「年をとると、自分のやりたいことをやるためにはある種の気分が必要になるだろ？ディラにとって、たぶんデトロイトにはもうそれがなかったのさ。使い果たしちまっ

たんだよ」とフランクは言う。[*注36]

ハウス・シューズは、自身もLAへ移住しているが、故郷のデトロイトのアーティストの扱われ方についてどう感じているのか、遠慮することなく語っている。

「デトロイトのやつらは誰も、自分たちの街のヒップホップのことなんか気にしてないのさ。俺は世界中の皆にこのことを言ってるんだけど、誰も理解してくれてないんだ。デトロイトにいる誰ひとりとして、ディラが誰だか知らない。馬鹿げた街なのさ。街のリスペクトを勝ち取るために戦わなきゃならないのに、その事実に打ちのめされるんだ。あの街では一体ディラが何者なのか誰も知らない。ディラはモールにいるかもしれないのに、誰も彼のことを知らない。でもLAでは、彼はガソリンスタンドにいるときでさえサインを求められるんだ」[*注37]。

ディラが苛酷なミシガンの冬の雪と冷たい雨を後にして去っていくことは、この街が自ら招いた結果だったのだ。しかしカリフォルニアへ移住することは、ディラの周りの環境が、彼のクリエイティヴな信念に追いつくことを意味していた。

> 「デトロイトは故郷だ。でも外へ出て行って、違った環境を感じるのは良いことさ。中西部以外にも、別の生活があることを理解するためにもね」ロニー・リースは言う。

「ワジードが言ってたのは、俺も分かっていたことだけど、デトロイトは黒人の街だってことだ。アフリカンアメリカンの歴史と文化が豊かなのさ。そのことが、この地域から生まれる音楽の素晴らしさに貢献していると思う。でもLAに行くと、そこでは多様性を目にすることになる。それはクリエイティヴィティに、全く新しい視点を与えてくれる。なぜなら、異なる文化からたくさんのことを吸収できるからさ。でもディラが作っていたビートを考えてみると、彼はボズ・スキャッグスや冨田勲のレコードを使っていたんだから、精神的にはすでにLAにいたようなものだけどね」

LAに移住したおかげでディラは、あのクリエイティヴな関係をさらに深めるチャンスを手に入れた。最高にやりがいがあるだろうことは、すでに証明されていた。

「正直、ディラが拠点を移した大きな理由はマッドリブだと思う」とウルフは言う。「そのことについて彼と話したことは一度もないし、確認も否定もするすべはないけれど、僕はそんな風に感じていたんだ」[注38]

ロニー・リースはさらにつけ加える「ディラにはマッドリブ以外にライバルがいなかった。音楽以外でも、葉っぱを吸うことや、ストリップクラブに行くのがふたりとも大好きだった。彼らはいくつかの点でつながっていたのさ」

「ディラがLAに移ってきてから、俺たちはいつも一緒にいたよ。ずっと話をしてた。電話がかかってきても取らないで話を続けたのは、あいつが唯一だった」とマッドリブは言う。[注39]

そのような友情は、ストーンズ・スロウのチームの残りのメンバーにも広がった。ジェイリブとのツアーでDJをしたJ・ロックや、ビート・ジャンキーズのクルーであるレトマティック、そしてヒップホップコミュニティで評判の良い高級車レンタルのエージェント、デイヴ・ニューヨークも同様だった。

「皆ディラのことが大好きだった」J・ロックは言う。「俺たちは多かれ少なかれ、2番目の家族みたいなもんだった。デトロイトにいるハウス・シューズたちのような家族の次のね。こっちの人間は、バン！　俺たちはもう仲間さって感じなんだ。君がディラかい、喜んで仲間になるよってね」[注40]

マ・デュークスもゴールデン・ステイト〔訳注：カリフォルニア州のこと〕に、息子を受け入れる準備が整っていることに気付いていた。「デトロイトではあなたが去るの見たとしても誰も引き止めないし、反対の場合でもあなたを迎え入れはしないわ。でもロサンジェルスでは全然違うのよ。あなたがそこで生まれ育ったみたいに、愛情を向

けてくれるの。それは多分、才能のある人間がたくさんいるし、それが当然だと思っているからね。ここを離れてみたことで、初めて私たちは目を開くことができたの」

皆がディラをLAに迎えることに興奮していたが、そのときは誰も移住の理由を知らなかったし、彼の病状がどれほど悪くなってしまうのか知るよしもなかった。

ジェフ・ジャンクは思い起こす「2004年の後半、イーゴンと俺は、エコー・パークのマッドリブのスタジオにいたことがあった。俺たち4人が住んでた家からマッドリブが引っ越して、まだ日が浅い頃さ。マッドリブは、ディラが彼に会いに車を運転してきたって言うんだ。彼らは葉っぱを吸ったり、たくさんのレコードを聴いたりしてた。その後ディラは帰って行って、マッドリブはもう数時間スタジオに残ってた。ようやく彼が外に出ると、ディラはまだ車のフロントシートに座ってたんだ。何だか調子が悪いらしかった。俺たちは何が起こっているのか全然分かってなかった。そのときは思いもしなかったんだ。ディラは元気そうだったし、LAでの生活を楽しんでいたからね。でもやがて彼の長期入院が始まることになるんだ」。すぐにディラは母親に連絡し、ロサンジェルスに手伝いに来てくれるよう頼んだ。そして、彼女は彼がいなくなるまで寄り添い続けたのだ。

ディラは2005年をシダーズの病室で迎えた。そのために、いくつかのウェブサイトではディラが救急治療室に運び込まれ、昏睡状態に陥ったという誤った報道がなされた。デトロイトのディラの仲間たちと一緒に、マ・デュークスはLAのクルーを頼って行った。

イーゴンによればこうだ「ある日彼女は言ったんだ『あのね、あの子は良くなるときもあれば、悪くなるときもあるの』ってね。これは彼の状況がそこまで悪くなると分かる前の話だけど、彼女は『調子が良いときには寄って行ってね』って感じだったのさ」

「これは何だか様子がおかしいぞと思った。分かるかな。俺はレコード会社を運営して、彼のレコードをリリースしてた。でも俺はそんな風になろうとしてたわけじゃない。彼女は『寄って行ってほしいの。誰かにそうしてほしい。友達に寄って行ってほしいのよ』って感じなのにさ。それで俺は彼女の言葉を文字通りに受け止めることにしたんだ。変な風に受け取るんじゃなくて、病室を訪ねて椅子に座ったり、あなたがやっていることなら何でもします、ってね。そんなわけで俺はディラを見舞うようになったのさ」

CamScannerでスキャン

ディラが病院にいる間、ストーンズ・スロウのメンバーたちは頻繁に彼のもとを訪ねて行くようになった。2005年の2月には病室にケーキをこっそり持ち込んで、彼の誕生日を祝った。テレビゲームを持って行ったり、自分たちが作っている音源や、ポータブル・サンプラー、そしてターンテーブルを持って行った。『ナポレオン・ダイナマイト』〔訳注：2004年に公開されたコメディ映画〕を彼と一緒に見た日もあった。そして一番重要なのが、音楽を持って行ったことだ。ディラにはなくてはならない、音楽を。この異常な変わり者たちの連中は、ディラの周りに集まった。それは仕事関係からくる義務によるものではなかった。当代最高のプロデューサーとして彼を尊敬していたし、彼がひとりきりになってしまういわれはないと思ったからだ。

「ディラは病院に8ヶ月から1年ぐらいいた。全然動かずにだ。部屋を離れることもできなかった。起き上がることも散歩に行くこともままならないし、何ひとつできなかったんだよ」J・ロックは言う。「彼を訪ねて行くと、マ・デュークスがもうそこにいて、くつろいでいた。それで『来てくれたのね。それじゃ私は休憩してくるわ。またあとでね』って病室を出ていくんだ。ベッドにはディラだけがいた。すぐそばにはサンプラーとたくさんの7インチ、それから俺たちがディラのために持ち寄ったも

のがあった。マッドリブがレコードを持って行こうって言えば、イーゴンやウルフは何にする？って感じでさ。皆がディラのために出かけて行った」[注42]

「俺が思うに、奇妙な感じなんだけど、ディラは多分、俺たち皆をどっちみちはみ出し者だと思っていただろうね。でも繰り返しになるけど、ディラにはもといた場所にいつまでも留まっている必要なんてなかったのさ。彼はロサンジェルスを愛していたし、陽差しの下を出かけるのが好きだった。マッドリブとつるむのもね」イーゴンは言う。「でもそれも色々あったことのひとつさ。俺たちは適切なときにそこにいただけのこと。ただとても不幸なことに、それは不適切なときでもあったんだ」

vii

WORKINONIT

車椅子の偉大な男

CamScannerでスキャン

傍から見ると、ディラの音楽的なアウトプットは、かつてと比べて相当減ってしまったように映ったかもしれない。2005年のコモンのいわば復帰作と呼ぶべき《Be》に提供したふたつのトラックを除けば、タリブ・クウェリやMED、マッドリブの兄弟のオウ・ノーラストーンズ・スロウに属するようなインディペンデント、あるいはアンダーグラウンドのアーティストのトラック以外、公式にはほとんど何もリリースされなかった。しかしディラは、健康状態が許す限りビートを作り続けていた。彼はBBEと契約したもう1枚のアルバムに注力し、ほとんどの時間をそのプロジェクトに費やした。音楽のすべてをプロデュースし、コラボレーターたちとライムする《Welcome 2 Detroit》の正真正銘の続編だ。彼はそのような状況でもなお「演習」を続けていた。何枚ものCDにビートを録りためながら、また別のスタイルへの変化を引き起こしていたのだ。

LA時代にディラが作った音楽は、依然として《Ruff Draft》で最初に聴くことのできた埃っぽいドラムとローファイなサウンドが特徴だった。一方で、彼はシンセやエレクトリックサウンドを、アコースティック楽器やソウルフルなヴォーカルのサンプルに置き換えた。当時はソウルからのサンプリングが復権してきているように見え

た。2001年のジェイ・Zのアルバム《The Blueprint》でカニエ・ウェストやジャスト・ブレイズが使ったからだ。しかしディラは、完全に別の角度からそれらと向き合った。

初期の彼の音楽的な居場所を示しているのは、イギリスのエレクトロニックアーティストであるスティーヴ・スペイシックによる〈Dollar〉だ。フィラデルフィアのソウルシンガー、ビリー・ポールによる〈Let the Dollar Circulate〉の12秒にわたるサンプルを中心に構成されたこの曲で、ディラはポールのヴィヴラートがかった「circulate」というフレーズの一瞬を掴み取るのだ。そしてそれをヴァース全体に引き伸ばし、彼の声を催眠術にかかったような、判読できないドローンに変えてしまった。同世代の他のプロデューサーたちの使い方とは違い、ディラによるソウルのヴォーカル使いは、楽曲のメロディにアクセントをつけるものだった。彼は決してそれらを単にループすることはなかった。その代わり、彼はそれらを最も基本的な構成要素に解体した上で、切り刻み、引き伸ばし、ねじ曲げて、異様ではあるが称賛に値する新しい形に仕上げたのだ。

「それはカニエ・ウェスト流プロダクションのもっと成熟したヴァージョンだった。

シマリスが鳴くような高い声と、メロディの一部としてヴォーカルを使うのさ」とニューヨークの伝説的グループ、ロック・ステディ・クルーのDJメンバーのリッチ・メディーナは言う。

「『いやいや、待てよ。お前らは皆トヨタだけど、俺はメルセデスだぜ』みたいなもんさ。彼にはそんなつもりはなかったかもしれないけど、俺にはそう聞こえたんだ」[注1]

しかしLAに来てからのディラのサウンドの変化には、現実的な理由もあったのかもしれない。「彼はMPCだけを持ってLAに来たけど、基本的に荷物はそれがすべてだったのさ。オーティス〔訳注：マッドリブの本名〕が彼のために何でも買ってあげたり、それ以外のものはディラもギター・センター〔訳注：アメリカの大手楽器チェーン〕で買ったりしてた」とJ・ロックは言う。[注2] デトロイトにある洗練されたスタジオセットから離れ、それでもディラが音楽を作り続けるとすれば、持って行けるものを使うしかなかったのだ。キャンプ・アンプやデイヴィス航空学校の時代から、機材による制限は、彼にとっては解決可能な問題でしかなかった。そのため、新しいビートたちが街の噂になり始めるのに時間はかからなかった。

「彼はいつも僕たちにビートテープをくれたんだけど、それにふざけた名前をつけ

CamScannerでスキャン

てたのさ。たとえばピザ・マンとか、ドーナツとかね。どれも体に悪い食べ物の名前だった」とウルフは言う。「思い出すのは、僕がマッドリブやディラと一緒に車に乗ってたときに、彼が『これが新しいやつだよ』って感じでプレイしたときのことさ。それがラッパーのためのビートテープだったか何だったかは覚えてないんだけど、僕にとってはどれも十分完成された楽曲に聞こえた。だから僕はそのまますぐにでもリリースするべきだって言ったんだ」[注3]

ストーンズ・スロウの誰もが同意見なのは、最終的に《Donuts》となる音楽がどれも並はずれたものだったということだ（ジャンクは彼が聴いたなかで最高のビートテープだと思ったことを記憶している）。しかしイーゴンに限っては留保付きだった。彼は《Champion Sound》の続編を追求することの方に興味を持っていたからだ。

「もしクリスがいなければ、《Donuts》は実現しなかったはずさ。クリスは言ったんだ『僕たちはジェイ・ディーのインストゥルメンタルのレコードを作る。それが彼にできるすべてだから』ってね。対して俺は『それはありえない。ジェイリブの次のレコードを作るべきだ。ジェイリブのレコードこそが、狼瘡との第一ラウンドで彼の健康を守ってくれる』って反論した。それでもクリスは『いや、僕たちはインストのレ

CamScannerでスキャン

コードを作る。それが彼にできるすべてだ。僕たちはそうするしかない』と譲らなかった。それで終わりさ。すべては決まったんだ」

ひとつ問題があった。なぜならそれは元々「ビートテープ」として生まれたからだ。それは、プロデューサーたちがラッパーやレーベルに自分のビートを売り込むのに使う、短いビートの下書きのようなものだった。ディラが彼らに渡したCDはわずか22分しかなかった。

「《Donuts》のビートCDが回ってきたとき、俺たち皆がこれをリリースしたいってうなずきあったのを思い出すよ。レーベルにとって、ビートだけのレコードを売り出すのはちょっと普通じゃないことだった。ビートのいくつかを使って、後からディラがプロデューサーとして儲けることもできたかもしれない。でも俺たちは進めることに決めたのさ」とジャンクは言う。

「唯一の問題は、どうやったら荒々しく変化する22分のCDがアルバムになるのかってことだった。一晩経ってもディラはそれをアルバムにするとは言わなかった。ウルフとイーゴンも説得しようとしなかった。彼らはふたりとも、下手にディラの機嫌を損なるのを怖がっていたんだと思う」

ディラの知人たちは、彼の気質を良く心得ていた。ディラは怒りやすいわけではないが、侮辱されたと感じたときには、声を荒げて自分の意見を主張することも厭わなかった。たとえば、彼はジェイリブのブートレッグをめぐってウルフにそれをした。ディラが入院していることを、イーゴンが部外者にうっかり口を滑らせたときもきつく非難した。さらに、レコード箱をめぐってハウス・シューズと殴り合いになりそうになったときは、ジェイリブの〈Strapped〉という曲の自分のヴァースにディスを滑り込ませた。

「本当にジェイの機嫌を損ねてしまったら、楽じゃなかったよ」とハウス・シューズは言う。[注4]「たとえば俺たちがスタジオにいて、ディラが腹を立ててるくだらないことがあるとする。もしその件に全く関係のない誰かが口を挟もうものなら、彼はそいつを徹底的にやりこめるだろうね」。

マ・デュークスも、息子の強情な性格を認めている。「あの子は強くなっていたわ。それに音楽業界から受けたひどい仕打ちのせいね。ときには明らかにケンカ腰だった。決して折れなかった。私たちも、ときどき互いに一歩も引かず言い争いをしたものよ」[注5]

イーゴンとウルフが調子に乗って危険をおかしたわけではないにせよ、実はレーベ

ル側の調整役として振舞い、プロジェクトを導いたひとりの人物がいた。

「俺は一度もディラの機嫌を損ねたことはなかった。だからエグゼクティヴ・プロデューサーになったのさ」とジャンクは言う。「オリジナルのテープで俺たちが大好きだったものは変えずに、もっと長くするために他の音楽を追加するって工程があった。それから編集や、マスタリングや、なんやかんやの工程もね。すべてはディラがシダーズにいる間に行われたんだ」*注6

ビジネス面での懸念もあった。ストーンズ・スロウは小さなレーベルだが、ディラがきちんと見返りを得られるような方策を見つける必要があった。そのため、動ける範囲が限られたなかでも、新しい契約を考案した。それは、レーベルが《Donuts》という商品を資産として保持するが、しかし同時にディラにはそこに含まれるビートを抜き出して、他のアーティストに売り込む自由が与えられるというものだった。

「それはとても自由な契約だった」とイーゴンは言う。「つまりこういうことだよ。君が活動してるミュージシャンだとしたら、俺たちは君のためにビートテープを市場に流すんだ。君はビートをバラ売りすることができるし、やりたいようにやれる。俺たちは単にこのビートテープをリリースするのさ。君を信じてるからね」

強いて言えば、《Donuts》は、ディラの想定外のサイドプロジェクトの一種として現れた。まず彼が注力したのは、BBEでの《Welcome 2 Detroit》に続く《The Shining》だったが、その大部分は2004年に完成していた。当時のディラの音楽を正確に時系列で示そうとするのは難しい。何と言ってもその男は15分でビートを組み立て、一貫して時代を先取りしていることで知られているのだ。よってそのような場合、すべてを一直線に並べることはほとんど不可能だ。ジャンクはあるときディラから7つの新しいビートが入ったディスクを受け取ったことがあった。結局それらは《Donuts》の後半に含まれることになった。それらが新しく作られたのか、それともディラがアルバムの雰囲気に合うと考えた古いビートなのかどうかは、知るよしもないのだ。

「ディラは2002年や2003年に作ったなかから、まだ新しく感じられるビートを引っぱり出すことにいつも関心を持ってた。たとえばMEDの曲のビート（2005年の〈Push〉）は、多分彼が2001年に作ったものなのさ」イーゴンは言う。[注7]

公式には何も作っていなかったにもかかわらず、ディラとマッドリブの間の精神的なつながりは変わらず続いていた。あるときジャンクは病院を訪ねて、マッドリブのヘリウム声の別人格であるクァジモトの《The Further Adventures of Lord Quas》をディ

ラのために持って行った。
「ディラは《The Shining》のアルバムカヴァーを『このクァジモトみたいな感じ』にできるか訊いてきた。だから俺は当初、このふたつのアルバムを何らかの形で関連づけるよう計画してたのさ。《The Further Adventures of Lord Quas》のカヴァーにディラを描いて、そのフォールドアウト〔訳注：見開きタイプのレコードジャケットの内側の面〕を、《The Shining》のフォールドアウトにマッチするように描いたんだ。でもそれは結局《Donuts》に使われることになった」[*注8]。実際に一緒に並べてみると、両方のアルバムの内側のアートワークは、ロサンジェルスの幾分超現実的なふたつの街の区画を形作っている。〝ディラのドーナツ屋〟から溢れ出す人々や、道の向こう側でタバコを吸い続けるツチブタ、つまりクァジモト自身が、プッシーキャット・シアターで上映されているブラックスプロイテーション映画〔訳注：70年代に興隆したアフリカ系アメリカ人向けのジャンル映画で、ソウルやファンク中心のサントラも特徴〕をチェックしている様子が描かれている。

ジャンクは思い起こす「いま思えばすごいことなんだけど、ディラは病院で手術を受けるための狂気じみたフルフェイスのマスクを持ってて、《The Shining》のアルバ

ムカヴァーにその写真を使いたがったんだ。だから俺はその写真を撮ったのさ！[注9]」

しかし困難な時期にさしかかっていた。ディラの腎臓の機能は著しく低下していた。週に3回の人工透析が、彼の生活の一部となっていた。長い間病院のベッドで座って過ごしたために、足は弱ってしまった。そのため彼は歩行器かステッキ、ときには車椅子で動き回った。2005年に31回目の誕生日を迎える直前に、ディラは狼瘡と診断された。しかし彼は病状のせいで活動が制限されるのを拒絶した。LAでディラの血液専門医を務めたアーロン・ビック博士は、「デトロイト・フリー・プレス」紙にこう語っている。「彼はプロの患者にはなりたがりませんでした。病院に行きたがらなかったので、治療は難しかったんです。彼はとても頭が良かった。『分かりますよ、ドクター。でもこれが僕自身の人生における決断なんです』と言っていました」。

「私はひとりの人間として、彼の姿勢には感心しました。彼は必要な治療は受けたのです。そして彼は決して自らの病状を人生のハンディキャップにはさせなかったのです。彼にとって一番大事なのは自身の人生でした。私たちがそうと分かるよりも前に、彼は自分自身と折り合いをつけていたのです[注10]」。

マッドリブと、写真家で映画作家のブライアン〝B・プラス〟クロスは、映画祭が

催されるブラジルへの旅にディラを誘った。ディラは迷わず快諾したのだが、彼の身体にそうする力がないことはすぐに明らかとなった。

「ディラは『もちろんさ、行きたいよ』って大げさに振舞ってた。でも俺たちは彼の病気がどれだけ悪いのか気付いてなかったんだ」とクロスは言う。「俺たちはディラを家まで迎えに行ったんだけど、彼が車に乗ろうと外へ出たときに気付いたんだ。彼は少し身をかがめて、とても弱っているようだった。旅をするには弱りすぎてた。旅なんかすべきじゃなかったのさ。実際、彼の命を危険に曝したんだからね」[*注11]

ディラは観光やレコードを掘ったりして、3日間は旅を続けられたが、結局はシダーズ・シナイへの救急機に乗ってLAに戻らなければならなかった。「マッドリブは〝ハルクの手〟みたいだと言っていたけれど、ディラの手はものすごく腫れあがってしまったんだ。あまりの痛みにホテルの部屋に閉じ籠ってしまうくらいにね」とイーゴンは言う。

ディラは予期せずしてLAに戻らなければならなかったので、旅のもうひとつの目的も頓挫してしまった。ストーンズ・スロウは、《Donuts》のカヴァー用の写真撮影をB・プラスに依頼していたのだ。病院に戻ったときのディラの病状を考えると、新

しい写真を撮るという選択肢はなかった。さらにレーベルは、ジェイリブの宣伝のため、持っていた写真を使い果たしてしまっていた。そこでジャンクは、LAを拠点とする映像ディレクターのアンドリュー・グーラに連絡を取った。彼はディラがプロデュースしたMEDの曲〈Push〉のヴィデオクリップを撮った人物だった。カメオ出演はヒップホップヴィデオの長い伝統ではあるのだが、ディラは彼には珍しくこのヴィデオに出演していた。ゆえにジャンクはグーラに、その動画の中に使える静止画がないかどうか尋ねたのだ。彼は3つの画像を送ってきてくれたが、そのうちひとつは、デトロイト・タイガースのキャップで顔の半分が隠れたうつむき加減のディラが、MEDと一緒に冗談を言って笑っているものだった。その画像は、当時の状況下では妥協点にすぎなかった。しかしいまや多くの人々にディラを象徴するイメージとみなされているのだ。

このアルバムにおけるストーンズ・スロウの使命は、カヴァーの残りの部分に明確に表れている。それは、彼が何者だったのかを皆に思い出させることだ。カヴァーには、アーティスト名として「J・ディラ」と「ジェイ・ディー」の両方が使用されている。

さらに初期にプレスされた盤には、特筆すべき彼のコラボレーション作品についての

概要と、ファレル・ウィリアムスとカニエ・ウェストというこの時代きってのヒットメイカーによる、ディラの偉大さへの賛辞が引用されていた。

２００５年の10月までには、《Donuts》をリリースする準備は整っていた。しかしストーンズ・スロウは、供給網の面で困難にぶつかってしまう。彼らのディストリビューターであるEMIは、アンダーグラウンドのプロデューサーによる奇妙で難解なインストゥルメンタル・アルバムが計画通り1万枚も売れるとは考えなかったのだ。

「そう考えたのはEMIの無能なやつらだけじゃなかった。俺たちがリスペクトしてた人々や、ストーンズ・スロウを信頼してた人々も『そいつは起こらないだろうな』って感じだったのさ」とイーゴンは言う。「彼らに公平を期せば、《Champion Sound》が失敗に終わったって事実がある。しかも完全に、徹底的にね。ストーンズ・スロウのような会社にとっては、ほとんど破滅的なことだったのさ」。ディストリビューターとの話し合いの末、アルバムのリリースは２００６年初頭に持ち越されることになった。

アルバムが完成すると、ディラはすでに次の行動へと目を向けていた。それはほとんど誰にも予想できないものだった。２００５年12月の初頭、ディラは飛行機に乗って、フランクン・ダンクやファット・キャットと共に短期間のヨーロッパ・ツアーへ

出ていたのだ。ディラの健康状態は非常に悪化していたので、彼は車椅子と共に旅行しなければならなかった。しかし彼は立ち上がるような愚かなまねはせず、車椅子に座ったまま《Welcome 2 Detroit》や《Champion Sound》からの曲を披露して観衆を沸かせた。ツアーのレポートや写真が出回り始めると、人々はディラの病気の影響をおぼろげに目にすることとなった。

「ディラは自身の健康状態を自分だけのものに留めて、秘密にしておくようにとても気を遣ってた。だから彼があんな行動に出たのには、本当に驚いたよ。彼の性格をとてもよく表してる」とウルフは言う。[*注12]

ディラにとって、ヨーロッパへの旅はいくつかの点で好機だった——ひとつの区切りをつけること、新旧の友人たちと一緒に世界を見ること（マ・デュークス、ビート・ジャンキーズのレトマティック、デイヴ・ニューヨークも一緒に旅をした）、そして彼をいつもサポートしてくれる聴衆のためにパフォームすること。

「彼のお別れツアーみたいなもんだった。2度くらい延期になったんだけど、ディラがやりたがったのさ」とファット・キャットは言う。「俺たちがツアーをやったのは、ディラが望んだからさ。その合間、つまりオフの日には、彼は

やつはマジで兵士みたいだったのさ。毎晩のようにステージに上がって、ラップしてた。『今日は無理』なんてこぼす夜は一度もなかった。たとえ彼がパフォームできなかったとしても、誰ひとり文句を言わなかっただろうに。でも彼は毎晩ステージをロックしたのさ。そして俺たちと海外にいる間も、ホテルの部屋でビートを作ってたんだ」[*注13]

フランクン・ダンクはこのツアーの模様を撮影しており、2007年に《Frank-n-Dank European Vacation DVD》としてリリースした。このフィルムの中でディラは脇役として、ショットの背景を通り過ぎたり、ショウのステージ上に現れたり、空港で撮影された長いパートに登場したりする。彼の顔は細く、やつれて骨ばっている。洋服は極端に大きく見えて、不条理なほどだ。おそらく彼の体型が細くなってしまったことを隠すためだろう。他の人がファーサイドの喧嘩の話をしているときに、ディラは腕を振るのだが、その動きは非常に遅く、弱々しい。しかし彼の眼は輝きを宿している。

この経験が彼の精神に力を与えているのは明白だ。したがってそこには楽観的な見方が生まれ、ディラを知っている誰もが、彼が回復すると考えてしまったとしても理解に難くない。何せよ彼は、自分のヴァースをひとつ残らず確実に決めるのだ。

ディストリビューターとの合意にいたり、《Donuts》は2006年2月初頭にリリー

CamScannerでスキャン

スされることになった。ストーンズ・スロウはいくつかの小売店のための特典もプレスした。《Donuts》の曲たちと同時期に作られたが、アルバムに収録されることのなかったビートによるシングル〈Signs〉の7インチ盤だ。ついにこのプロジェクトの完了を目の当たりにする興奮はしかし、メランコリーに彩られていた。

「《Donuts》のLPやCDと7インチの完成品を持って行った日は、病状が思わしくない時期だったんだ。ディラは透析を受けていて、苦痛の最中にいるみたいだった。見舞いに行くには良くないタイミングだったよ」とジャンクは言う。「俺は挨拶してディラにレコードを渡した。彼が楽しみにしてたことは知ってたからね。たしか2月1日のことだった。その後すぐにニューヨークに飛ばなきゃならなかったんだけど、彼に会ったのは結局それが最後だった」[注14]

クエストラヴは様子を見るため、2006年1月のグラミー賞の週にディラのもとを訪ねた。ディラの具合は著しく悪くなっていたが、クエストラヴは十分な覚悟ができていなかった。「カリフォルニアのディラの家で目にしたことに対して、俺は全く心の準備ができてなかったんだ。そこにいたのはディラと母親だけだったけれど、ディラはまるで別人のようだった。代わりにそこにいたのは、車椅子に座った30ポン

壊れそうな男だったのさ。彼は全くコミュニケーションが取れる状態じゃなかった。身ぶり手ぶりを交えながら、弱々しくもごもご呟いてさ。あのとき分かっていたのは俺が目にしたことだけだったけど、彼の命は失われようとしてたんだ」

《Donuts》はディラの32回目の誕生日である、2006年の2月7日にリリースされた。ストーンズ・スロウのクルーはそれを祝うため、コモンの家でささやかなパーティを開こうとしていた。出席者はマッドリブ、ウルフ、J・ロック、そしてドーナツ型のケーキを受け取ってから遅れてやって来たイーゴンだ。

「俺がケーキを持って家に着くと、マッドリブが首を横に振りながらこっちを見てるのが目に入った。俺は『こんな所で一体何やってるんだ?』って訊いた。するとウルフが俺に向かって『中には入れない』って言うんだ。だから『どういう意味だ?』って訊き返した。そしたら彼は『これはマジだ。本当に、本当にマズい状況なんだ』って言うんだよ」

「そのとき、本当に悪いことが起きてるんだって思った。これまでなかったほどにね」とウルフは言う。「ほんの数週間前まで、彼は車椅子に座ってこそいたけれど元気に溢れてて、音楽を聴かせてくれたり機材を見せてくれたりしてた。デトロイトに置い

てきた機材を全部ＬＡに移動させる話もしてたんだ」[注16]

イーゴンは回想する。「心臓発作を起こした気分だったよ。人生で最悪の出来事が起こったみたいで、俺は『いますぐ行かなきゃ』って感じだった。ウルフも『分かった。それなら俺も一緒に行くよ』ってさ。それでまっすぐ病院に行って、救命医療室に入った。俺はパニックに陥ったか何かしたみたいで、胸がつぶれるようだった」

それから3日後、ジェイムズ・ヤンシーは２００６年2月10日に亡くなった。

CamScannerでスキャン

viii

TWO CAN WIN

「これはハイプではない」

CamScannerでスキャン

しばらくの間、死については忘れてほしい。病院のベッドや透析の機器、そして車椅子のことも忘れてほしい。そうするのは、ほとんどアンフェアなことに思える。しかしそのことが、これらのイメージがアルバムにどれほど本質的に結びつけられてしまっているのかを示しているのだ。それでも、それらのイメージを一旦脇へ置いてみよう。アルバムのリリースからディラの死までの3日間に、レコード屋でこのアルバムを見つけたと想像してみよう。果たして《Donuts》はどのように聴かれるべきなのだろうか。そしてそれはどのようなプロセスであるのだろうか。

このアルバムにクレジットされているのはディラだ。しかしディラが他人のレンガを使って自分の家を建てていると仮定するなら、それは本当のところ、何を意味するのだろうか。彼は一方で、曲の断片や、音楽の一部やループを原曲から切り離してもいるのだから。過去の音楽の中に、そのサウンドのソースを見つけることができる（少なくとも想像できる）だろう。もしそれがアレサ・フランクリンであれば、彼女がフィルモアでマイクを握っているか、あるいはピアノの前に座って〈Spirit in the Dark〉を弾奏しているのが見えるはずだ。実際には見えな

くても、想像することはできるだろう。

では、《Donuts》のサウンドのソースとして「見える」ものは何だろう。それらはイメージや色、そして雰囲気のコラージュとして心の中にちらつくものだ。それは、ミュージック・コンクレートとしてのヒップホップだ。すべてのサンプリングソースを知っているからといって、頭の中でそのサウンドをより理解できるようになるわけではない。そのリスニング体験を不条理なホラー映画のようにしてしまうだけだ。ガルト・マクダーモットがピアノを静かに鳴らしているとき、トラックの平らな荷台から空中に落下するかのように、ジャクソンズが彼の上に落ちてくるのだ。マイケルと彼の兄弟たちが配線を間違えたアンドロイドのようにひきつり、痙攣を起こし、理解不能なヴォーカルが噴き出し、事態はおかしくなる。ルー・ロウルズが黒く濁った泥沼からステージの脇に這い出すと、テンポは遅くなる。そしてジーン＆ジェリーのホーンにかき消され、衛星からのレーザー砲のような威力で撃たれる前に、ルーは息を切らせた屠殺場を顕現させるのだ。暴行はすぐに終わる。しかしルーの仕上げはそれだけでは済まない。彼はステージ上を震えながら這い回り続け、この事件全体にコメン

CamScannerでスキャン

トする。もちろん、これは奇妙なことだ。だがしかし、《Donuts》は反響する感情のゲームだ。つまり、作り手と聴き手の間で溶け合う意識のゲームなのだ。

それはまるで、思索の途中であるかのように始まる。レコードの真ん中に針を落とすように。事前に知らされていなければ、このCDを不良品だと思うかもしれない。まずはピアノのジングルと、ディラの名前が吃音で繰り返され、彼の登場を告げる。13秒後には、道路を横切って唸りを上げるアメ車のように〈Workinonit〉で聞こえる加速するごう音が炸裂し、サイレンの叫び声が告知する。

《Ruff Draft》で最初に耳にしたサイレンは、音による署名へと成長していた。それはMCたちが目印のないトラックの山をかき分けて、ディラのビートを識別する手がかりだった。その音を聴けば、それがディラのビートだと分かったのだ。このサイレン音は、ニューヨークのエレクトロホップのデュオ、マントロニクスの曲からサンプリングされている。《Donuts》自体とは異なるが、それは〈Amen, Brother〉〈Funky Penguin〉〈Take Me to the Mardi Gras〉といった有名なブレイクやループをミックスした曲だ。この音は人を驚かせ、心をかき乱し、空襲、救急車や緊急事態のイメージを思い起こさせる。サイレンはアルバムの31個のビートのうち9つに登場するが、それ

はこのアルバムに共通して見て取れる数少ない要素のひとつだ。

《Donuts》を初めて聴くときには、一体このアルバムの何が大したことなのか、不思議に思うかもしれない。〈Little Brother〉における彼の方法と同じように、上にスクラッチが乗っていて、ときおりサンプリングネタの芸術的な切り刻み方が目立つ、ミニマルなループの連続だと誤解しやすいだろう。過大評価された、ただのハイプなのではないか、と。たとえば〈Lightworks〉は、レイモンド・スコットの原曲と比較すると、よりクリーンにミックスされた再編集以上のものには思えない。しかしその背後で鳴っているビートは、原曲のどこにも見当たらないものであり、プログラミングの妙技なのだ。ミックスの中では非常に小さい音なので、どれほど激しくスウィングしているか聞き逃しやすい。J・ロックが自身のセットでこの曲をプレイするときは、しばしばドラム以外の音をすべて削ぎ落として、しばらくの間ドラムだけを際立たせる。そこでどれほどのことが起こっているのかを、聴衆にデモンストレーションするのだ。

ディラが何をしているのかが分かれば、このような驚くべき輝かしい瞬間は、一度ならずとも訪れる。彼は本当に〈The Twister〉のドラムをスティーヴィー・ワンダー

CamScannerでスキャン

のライブ曲から抜き取ったのか？〈Light My Fire〉では、一体全体どうやってジェイムズ・ブラウンの〈My Thing〉のイントロからクリーンなヴォーカルを盗み取ったのか？ 一体どうやってルーサー・イングラムの〈To the Other Man〉を、明らかに異なるサウンドを持つふたつのビートに変化させたのか？ 一体どうやったら人間の頭は、シカゴ・ソウルのL.V.ジョンソンを聴いて「よし、これで〈Airworks〉を作ろう」と思い立つことができるのか？ 全くもってわけが分からないのだ。これらのうちのひとつをやっただけでも、それは目を見張るような仕事となっただろう。しかし現実には、彼はこれらすべてをやってのけたのだ。何度も、何度も。実に見事だ。

サイレンに加え、繰り返し現れるキャラクターもこのアルバムの特徴だ。ビースティ・ボーイズのアド・ロックは〈Workinonit〉と〈The New〉にカメオ出演している。1986年に〈Pee-Wee's Dance〉がノヴェルティ・ヒットとなったラッパーのジョースキー・ラヴは、〈Workinonit〉や〈The Twister〉、そして〈Anti-American Graffitti〉に登場する。彼は聴衆の代理であり、このアルバムにおけるギリシャのコロス〔訳注：古代ギリシャ劇における合唱隊、つまりコーラスのこと〕だ。彼の周囲の地獄に、困惑した「ハァ？（Huh?）」「ワッ？（What?）」という声で参加するのだ。イントロ自体もまた、繰り返

CamScannerでスキャン

し現れる役割を演じている。たとえば多くのトラックでは、誰かを演奏するようステージに招き入れるサウンドが特徴的だ。それが、パフォーマーの業績を聴衆に思い出させるのだ。ディラがちょうどこのアルバムでやろうとしていたように。しかしながら、最大の役割を担っているサポート役のキャラクターは、エラーだ。つまり「ミス」である。それらは何度も繰り返し起こる、耳に残る小さな普通でないサウンドたちだ。たとえば〈Mash〉におけるやつれたピアノの音色、〈Airworks〉の突然のスタートやストップ、〈Dilla Says Go〉のマイクのハウリング、あるいは全体を通した複数の時間（テンポ）の変化だ。

J・ディラ「わざわざ粗探しをしてるわけじゃないんだけど、レコードを聴いていてミスを見つけると、僕は興奮してしまうんだ。『この曲ではドラマーがビートを叩き損じてるぜ。ギターも一瞬キーから外れたぞ』って感じでね。僕は自分の音楽でも少しばかりそれをやろうとしてるのさ。ライヴのフィーリングを多少加えるためにね」[*注2]

ジェフ・ジャンク「このレコードの編集中に没頭して聴いて分かった、ディラについて言える間違いない真実は、彼の音楽が必ずしも機械を使って制作されたようには感じないってことなんだ。ヒップホップや電子音楽はたくさんあるし、そのなかには

本当に良いものもあるけど、どれも絶えず機械の存在が聞こえる。だけどディラはサンプリングネタのレコードと機械を、ベースやドラムのように自然に使ってるのさ」

レコーディングエンジニアでウエスタン・オンタリオ大学の教授ジェイ・ホジスン
「一番難しいことのひとつは、訓練（トレーニング）を受けると、サウンドもある程度訓練されてしまうということだ。つまり、教えられた通りにやってしまうんだ。でもヒップホップは"知らないこと"の価値を生み出した。そしてそれはただ素晴らしくクリエイティヴなのさ。ここに道具があるとする。誰もどうやって使うべきなのか教えてくれない。でも、その道具を使って音楽を作ってみるんだ」。いまだ特定されていない〈Don't Cry〉のサンプリングフレーズが言う通りなのだ。「私の声で、信じがたいことをしてあげよう」

再びホジスン「ディラがやっていることの多くはありふれたことだけれど、あんな風に上手に芸術的にやるのは、並大抵のことじゃないのさ」

このアルバムは進むにつれて、2種類のムードが現れ始める。つまりどのビートも「頭蓋を蹴りつけるような」軸と「胸が張り裂けるような」もうひとつの軸を持つグラフに配置できる。それぞれのトラックは、陰影を変化させながらも、この両方の色

CamScannerでスキャン

を含んでいるのだ。それは、彼が何度も繰り返し取り組んでいる、ある曲から次の曲への変化だ。〈*The Twister*〉から〈*One-Eleven*〉へ。〈*The Factory*〉から〈*U-Luv*〉へ。そして〈*Thunder*〉から〈*Gobstopper*〉へ。

アルバムの中盤、サイレンが一旦休息となった後、〈Thunder〉から連続する3つの曲へと戻っていく。しかしそこへ戻ったときには、フィーリングは別物になっている。そしてその変化は、このアルバムを何度繰り返し聴いても残り続けるのだ。そこにあるのは、もう怖れるのはやめて、たくましさを身に付けたようなフィーリングだ。絶望を泣き悲しむでもないし、深淵に直面して抵抗の叫び声を上げるわけでもない。あのサイレンはアバターだ。実生活で活力を奪われた、ディラという男が根本に持っている「私」なのだ。彼は何者だろう？　彼は常に、何者だったのだろう。その答えは、サイレンの元ネタであるマントロニクスの曲にあった。

そのタイトルは「キング・オブ・ビーツ」だったのだから。

ディラに万歳！

CamScannerでスキャン

ix

GEEK DOWN

ビートを通して死に触れる

CamScannerでスキャン

死とは巨大な宇宙だ。私、あなた、ディラ、そしてこの星のすべての生き物をつなぐ織り糸だ。私たちは皆、死を迎える。しかし多くの人々は、そのことを考えたがらない。存在、つまり意識それ自体とは、私たちを死の事実から切り離すために設計された仕組みだ。トルストイが『イワン・イリッチの死』で描いている「目隠し」だ。この物語のタイトルになっている人物は、病のためにゆっくりと死を迎えつつある。彼はその真実から目を逸らそうとするが、決して完全に逃れることはできない。「突然、目隠しの後ろが輝いて、彼はそれを目にするだろう。それは輝いているのだが、消え去るのを彼はまだ期待している。しかし彼は、無意識に自分がどこにいるかを察知する。そこでも同じことがあり、同じように苦しむのだ。そして彼はもはやそれを忘れることはできないのだ」[＊注1]。多くの聴衆にとって、特に少なくとも《Donuts》の起源を良く知っている人々にとっては、このアルバムはその「目隠し」を引き裂くものだ。その音楽とメッセージは、自身の死という真実に直面しているひとりの男を、ありのままに表現しているのだ。そしてそれは正しいとはいえ、少々安易な解釈でもある。そうだ。このレコードは死にかかわっている作品だが、それをもっと微妙なニュアンスと複雑な方法で表現しており、人類が数世紀にわたって行ってきた対話の一部でも

あるのだ。

人間が批判的に考える方法を学んだときから、我々は死について批判的に考えてきた。そしてその思考の大部分は、死が本質的に善いものなのか、それとも悪いものなのかという議論を中心に据えている。考え方としてはこうだ。もし死が人間を傷つけるものではないということを哲学的に証明できれば、恐怖やパニックを連想してしまう意味はなくなるのだ。古代ギリシャの哲学者エピクロスが、最初にこの考えを提唱した。死とは、人生からすべての感覚、すべての喜び、あるいは痛みを取り除くのだから、怖れるに足らないものだと主張したのだ。どんな伝統的な感覚においても、なぜ、私たちを「傷つける」ことのないものを怖れるのか？ エピクロスの死の棄却は絶対的なものであったため、彼の信者の多くの墓に刻まれる碑文を生み出した。「私はいなかった、私はいた。私はいない。だが怖れない」

ローマ詩人のルクレティウスは「対称説」において、死は重要なことではないのだという考えを推進した。これは、死における人の「不在」とは、生まれる前に経験している「不在」に似ていることを示したものだった。あなたが生まれる前にあなたは「ここ」にはいなかったし、いずれにしてもあなたはそのことに気付かなかった。し

たがって、あなたが死んだ後に「ここ」にいるかどうかも問題にするべきではない。つまり、ステージ上に歩み出すのを待っていることは、そこから降りることと何ら変わりないのだ。そのことによって、死は、必ずしも善いことではないとしても、本質的に悪いものでもないことになる。

意識が存在するからこそ、経験、挑戦、勝利、悲嘆、愛、痛み、そして喜びがあるのだという事実を無視できるとしても、それはうわべだけの響きでしかないだろう。死は、（非宗教的に読めば）私たちが現在理解しているように、すべての過去の経験の記憶と、未来への約束を消し去ってしまう。あなたは一旦死んでしまえば、スウェーデン語を学んだり、モロッコを訪れたり、ブレイクダンスのレッスンを受けたりすることは決してないのだ。エピキュリアンや人道主義者たちにとっては、このことは問題とならない。死は、すべての経験——悪いことも良いことも——を取り去ってしまう。そしてときには、苦い経験をも甘受せねばならない。私たちが手にするものこそが、持てるすべてなのだ。それを最大限に活用し、後の世代に道を譲るのだ。これは理性的な考えのようだが、実際のところ、死に向き合う際の慰めとはなってくれない。それとも、慰めになるというのだろうか。

哲学における近代の学派は、死の特性や人生との関係について、実存主義者たちのように探究することはなかった。その哲学は、デンマークの哲学者セーレン・キルケゴールによって最初に展開され、マルティン・ハイデガー、ジャン＝ポール・サルトル、アルベール・カミュのような20世紀の思想家によって再び活気づけられることになる。

この哲学は（ここでは一般的に認められている大まかな絵を描けば）、不条理な世界と顔の見えない神の存在にもかかわらず、人生に意味をもたらすことができるのは個々の人間だけなのだと主張した。「ふたつの世界大戦の後、誰もが人生の不合理な事柄を肯定できる哲学に期待していた。したがって、20世紀に起きた殺戮の後で、おそらく精神分析と実存主義の両方が絶大な人気を誇ったのだ」[＊注2]。死が確実なものであるとき、人生に意味を見出すという問いに取り組むための、より良い手引きとなるものは何だろうか？

カミュは、エッセイ『シーシュポスの神話』でそのパラドックスに目を向けた。ここで問題にされている神話とは、ギリシャの王シーシュポスに関するものだ。彼は神々の咎めを受け、丘の頂部に巨大な岩を押していくのだが、頂上に到着すると岩は再び元の場所に転落し戻ってしまうだけで、永遠にその行為を繰り返さなければならない。

CamScannerでスキャン

カミュは「真に哲学的な問い」だと考えているものを示すための出発点として、この神話を用いた。その問いとは「自殺」であり、「人生が価値あるものかどうかを判断することは、哲学の根本的な問題に答えることにつながる」のだ。(注) カミュが解くべき難問は、死の善し悪しではなく、死という現実が生きる目的を否定しているのかどうかだった。彼は、なぜ私たちが思い悩まされるのかを理解したかったのだ。シーシュポスの判決は不条理な行動である。もちろん、それこそが人生だと主張する者もいるかもしれない。しかしカミュについては、咎めを受ける王が落ちた岩のところまで丘を下って、再びそれを押し始める瞬間に救済が見出される。その瞬間は希望と共に押し寄せ、今度こそおそらく希望が……」。「達成への望みが彼の一歩一歩を支えていたとすれば、実際のところ、どこに苦悩があったというのだろうか?」(注)。カミュにとって、シーシュポスの労役は、床を掃除したり、株式を売ったり、音楽を作ったり、本を書いたりする人のそれと変わらずに不条理なことなのだ。しかし苦闘には意味があり、この労役にも目的がある。そしてここで現代の哲学者トッド・メイの見解が響いてくる。「将来への展望もなく、キャリアの見通しや人間関係、趣味もなく生きることを想像してみよう。これらは人間の人生の中心となる要素だ。私たちはいまを生きるた

めに、将来への展望を捨て去ることはできない。私たちはどうにかして両者を統合しなければならない。人は現在に従事して生きることができるし、未来に向けて広がる自身の展望に携わることもできる」[注5]。私たちがディラについて知っているところによれば、一連の透析治療の合間に自身の音楽を作り続けながらディラが共有してくれていたように思われるのは、ある感傷だ。

これらは熟考することこそを楽しむべき難問なのかもしれない。しかし死についてそのように考えると、その尊厳が失われてしまうように思える。死とはどのくらい善いものか、あるいは悪いものなのか。人生の不条理や意識の存在の心もとなさを受け入れたとしても、自分の人生の終わりにまさに直面している人にとっては、ほとんど慰めとはならないだろう。彼らはまた、物理的なプロセスとしてでなく、抽象的な概念としての死に対峙する。冷静沈着な男に、死ぬ準備ができているかどうか尋ねたら、彼はイエスと言うかもしれない。しかし彼があと1時間で死んでしまうことを伝えれば、その反応は違ってくるかもしれない。死を迎えつつある者にとって、死とは本当は何を意味するのか？　ディラがそうしたように、世界の反対側で、車椅子に座ってパフォーマンスをして、私たち皆が避けようとすることに直面するというのは、何を

意味するのか？　あなたの目の前で引き裂かれるイワン・イリッチの目隠しは何を意味するのか？　人はそれをどうやって処理するのだろうか？　その人生において。そして、芸術において。

＊＊＊

1969年、スイスの精神科医エリザベス・キューブラー＝ロスは、彼女の著作『死ぬ瞬間——死とその過程について』の中で、人生の終わりに向き合うことについて、最も良く知られているとは言わないまでも、あるひとつの見解をまとめた。この本は、医療従事者のためのガイドとして、人間が差し迫る死を認識したとき、患者がそれをどのように処理しているのかを調査しようとした。担当医や他の医療スタッフは、患者とより良い関係を持ち得るはずなのだ。

キューブラー＝ロスがスイスで育った幼少時代、近所の人が木から落ちてしまった。怪我のせいで彼が助かる見込みはなかった。その人は、治療や通院を諦め、自宅にいることを望んでいた。誰も彼の要求を否定することはなかった。そこで彼は妻や子供

たちと話をし、指示を残し、自身の懸念事項を整理した。キューブラー＝ロスと彼女の両親は、彼が亡くなるまで彼の家族と一緒に過ごし、彼らと共に喪に服した。彼が亡くなったとき、眠っているかのように見せようと、死化粧でごまかすことはなかった。遺体を移して、埋葬しただけだった。

数十年後、いまやシカゴ・メディカルセンターの精神科医となったキューブラー＝ロスは、そこでの末期患者に対しての姿勢が、かつての自身の経験と非常に異なっているのを目にした。延命するという名目のもと、患者は解決すべき一連の問題であるように、臨床的に、抑制的に扱われていた。彼女はその方法論が優れたものだと確証を持てなかった。「患者は誰かひとりでいいから、1分間だけでもそばに来てほしい、ひとつだけでいいから質問をしたいと願っています。ところが、10人以上の人がベッドの周りにいながら、全員の関心は彼の心拍数、脈拍、分泌物や排泄物だけに向けられ、人間としての彼には誰も目を向けようとしないのです」[*注6]。キューブラー＝ロスは、同僚が病室で患者と距離を空けながら献身していることに動揺し、それが患者の基本的人道を無視しているという考えを払いのけることができなかった。1965年に神学の学生グループが、取り組んでいた研究プロジェクトへの支援を取りつけるため、彼

女のもとを訪ねてきた。学生たちは人間の人生における最大の危機としての死を調査したがっていたが、どんなデータをどのように収集すれば良いものか見当がついていなかった。対する彼女の提案は単純なものだった。つまり、死について知りたければ、死を迎えつつある人間と話をすることだ。

　キューブラー＝ロスと学生たちは、終末患者へのインタビューを始め、彼らの医師や家族との間の経験や、自らの死の体験をどのように感じるかを質問した。彼らが話せば話すほど、あるパターンが現れることに彼女は気付き始めた。患者たちの経験には類似点があったのだ。彼女の発見は、5段階の「キューブラー＝ロス・モデル」として一般にも認知されるようになり、これはいまでも死を迎える過程を理解する助けとして活用されている。それはまた、《Donuts》の混沌としたムードの変化を理解し解釈するのにも役立つのだ。

　《Donuts》にまつわる大抵の細かい話と同じように、「死に際の創作」という伝説が実際にはどこまで正確なのかによって、話は異なってくる。「ソース」誌の2006年の記事によれば、ディラは病院でアルバムの全31曲のうち29曲を完成させたとされている。しかし「完成させた」というのは、しばしば「創作した」ということだと誤っ

て解釈されてきた。

「病室には45回転盤の小さな箱や何かがいつもあった。でも《Donuts》の大部分、いやほとんど全部が病院に行く前に作られていたものなのさ」とイーゴンは言う。「でもそれは病院で編集されたんだ。ディラはコンピュータとヘッドフォンを持ち込んで、編集をしてた。病室であのレコードの最終ミックスをしてたのさ」。レベルを調整し、サウンドをミックスし、エフェクトを追加するのは、サンプルを切り刻んだりループしたりするのと同じくらい、あるいはそれよりも長い時間を要したかもしれない。特に、ディラの指の関節はたびたび硬く腫れてしまっていたのだから、そうだったのだろう。

「ディラが同じトラックを何度となく繰り返し、細かい変更を加えていたという話を彼の母親から聞いたことがある。だからジェフがアルバムを編集するアイディアをクリスに持ちかけたとき、クリスはあんなに怒ったんだと思う。ジェフは部屋から追い出されそうになってたからね。ディラがそれほど細かいところにこだわっていたからなのさ」とイーゴンは言う。

いつ彼がそのサンプルを選んだのか、あるいはそのとき彼がどこにいたのかは、本

来はあまり重要ではない。にもかかわらず彼は、〈You Just Can't Win〉〈I Can't Stand to See You Cry〉〈Sweet Misery〉、そして時宜を得た〈When I Die〉といったタイトルの曲に引き寄せられたのだ。スペイセックの〈Dollar〉や、死後のリリースとなったモス・デフの〈History〉、あるいは《The Shining》の中でも特に〈Love〉や〈Won't Do〉など、2005年の彼の作品の多くに共通しているのは、もっと落ち着いていて思慮深い、《Donuts》で聴けるほど混沌とはしていないムードだ。

「たくさんあるメランコリックな曲を聴き始めたときには、多かれ少なかれ彼が病気だってことは分かってた。だから、一連の流れで聴くと何となく全部つながっているように感じられるんだと思うよ」とワジードは言う。*注7

ディラがそれらのビートを作っていた頃にはすでに、彼は病気で長きにわたり十分な治療と入院を経験していた。それゆえ、他の人間が気付いていたかどうかにかかわらず、彼は自分の物語がどのように締め括られるか分かっていたのだ。キューブラー＝ロスは、患者こそがしばしば自身の病状の重篤度を最初に理解するのだと指摘している。

「私が目を引かれた事実は、終末患者たちが皆、医師から告げられているかどうか

にかかわらず、自身の病気の重症度を認識していることです。しかし彼らは必ずしも認識しているそのことを、自分の担当医や近親者と共有するとは限らないのです」[注8]

B・プラスは言う「《Donuts》を聴いてみなよ。やつが自身に何が起こるのか本当に知らなかったと思うかい？　彼は何が起こるのか完璧に分かっていたはずさ」[注9]

「彼の母親は、病室で彼の指をマッサージしてたって言うけど、それは文字通り本当さ。それは彼女の息子だったからだし、ディラも彼女を愛していたのは明らかだった。でも知っての通り、やつがこのレコードの最終版を作っているときは、深刻な状態だったのさ」とイーゴンは言う。[注10]

自身の死ぬ日まで音楽を作り続ける人物（クエストラヴはかつて、ファンカデリックの〈America Eats Its Young〉をサンプリングしたディラの生涯最後のビートは、死の数時間前に作られたと主張している）[注11]や、死の2ケ月前にヨーロッパへ飛んで車椅子でパフォーマンスをする人物が、カミュの理想なのだ。ディラの人生は極端に不条理なものだった。しかしその不条理さにもかかわらず、彼の生き方は英雄的だった。彼の病気がシーシュポスの岩だったとすれば、その岩のところに下りていくことこそが彼にとっての音楽であり、病気を耐えられるものにしてくれたのだ。たとえそれが死

にいたるものだったとしても。
「彼が亡くなったとき、このアルバムは全く新しい意味を持ったのさ。彼が別れの手紙を書くほど、本当にそんな弱虫だったのかは分からない。でもこのアルバムは別れの言葉みたいなんだ」とハウス・シューズは言う。[*注12]
したがって、このアルバムを眺め、制作のために使用された音源に踏み込み、そこに死とその過程が存在していると結論づけるのは理にかなったことなのだ。「彼はコミュニケーションが取れる状態じゃなかった。そのせいで、俺にとって《Donuts》を聴くのは本当に身の毛もよだつことなのさ。いまになって疑いの余地なく確信してるのは、すべてのサンプリングネタが、彼の心からのメッセージだったってことさ」とクエストラヴは言う。[*注13]《Donuts》を繰り返し聴いて、サンプリングされたレコードの音色が醸し出すムードの「ボンネットの下」、つまり表には見えないが重要な部分へ到達してみる。そうしてみて初めて分かるのは、このアルバムは死ぬことについてのメッセージだけでなく、生きることについても伝えているということだ。
キューブラー＝ロスのモデルの第1段階は「否認」だ。近づきつつある死の知らせに直面すると、当初患者はそれを信じることができない。自分の時間が少なくなりつつ

つあることを認めようとはしないのだ。そのような否認の感覚は、このアルバムに頻繁に現れるわけではないが、全く見られないわけでもない。

それはたとえば、アルバムの事実上のオープニングである〈Workinonit〉に見られる。収録曲のなかで最も長く、伝統的な手法で構築されたこの曲は、レコードの残りの40分間にわたって噴出する、コントロールされた混乱が始まる前に、リスナーに仮そめの安心感を与えてくれる。そのビートは英国のアートロックのバンド、10ccによる風刺的な曲〈The Worst Band in the World〉を中心に組み立てられている。ディラは原曲の録音からルーズなジャムを選び、それをザ・JBズに匹敵するほどタイトなリズムセクションに変えてしまう。そして、歪んだギターと首を絞められたように聞こえるサイレン音を自由に挿入するのだ。ヴォーカルのサンプリングはマントラのように繰り返される「play me（俺をプレイしてくれ）」「buy me（俺を買ってくれ）」「workin' on it（努力はしてる）」というフレーズ以外、ほとんどが聞き取れない。このビートは意志の表明だ。つまり、スラム・ヴィレッジ、トライブ、コモンの後、何年にもわたって彼を忘れてしまっていたかもしれない人々に対して、彼はいまだに健在で、いまだに本物で、いまだに活動を続けていることを宣言しているのだ。

しかしそのような自信にもかかわらず、この曲の後半の展開中、ディラが原曲のヴォーカルから最後の部分のサンプルをループさせる、とある瞬間がある。10ccのこの曲の終わりでは、製品としてのバンド（この場合はビニール製のレコード）が歌詞のモチーフになっており、その原曲では「fade me（俺を消し去って）」と歌われている。しかしディラの手にかかると、このサンプルはぼやかされ、全く別物になってしまう。つまり、「save me（僕を救って）」に聞こえるのだ。

〈Dilla Says Go〉においては、明らかに「否認」が感じられる。この曲でのザ・トランプスのサンプルは「僕はそれを乗り越える」ことをリスナーに約束している。使い古したサンプルを使ったビートもある。〈Stepson of the Clapper〉で聴くことのできる、マウンテンによる〈Long Red〉の雷鳴のようなドラム。あるいは〈Geek Down〉で聞こえるESGの〈UFO〉の金属的ですり砕くようなサウンド。これらは決して珍しいサンプリングネタではない。多くのヒップホップファンは、それらの名前は分からなくても聴けばすぐに認識できるだろう。しかしディラがそれらを使うのは、何か決定的なことであるような感覚があるのだ。まるでこれが、ビートメイクというゲームにおいて彼が出す最後のパスであることを知っていたかのようだ。よって、最後に自

CamScannerでスキャン

分がそれらをどれだけドープなものにできるのかを、彼は証明しようとしているのだ。〈Stepson of the Clapper〉では、マウンテンのライブ音源のイントロを使って、それをゴスペルのブレイクダウン、すべてのドラムサウンド、コールアンドレスポンスするヴォーカルに転化させている。そして聴衆の拍手をループさせて、手拍子のサウンドに仕立て上げているのだ。〈Geek Down〉では、ESGのギターをサンプリングし、音量を上げてそれを再生し、吐き気を催させ、よろめかせ、轟かせる。背後で流れる圧倒的なドラムブレイクは、ポーティスヘッドのメンバーであるジェフ・バーロウとエイドリアン・ユトリーによる一度限りのサイドプロジェクト、ジミ・エントリー・サウンドからのものだ。[注14]

これらの曲は挑戦なのだ。ディラがこのジャンルの代表的なネタや、《Welcome 2 Detroit》のライナーノーツで言及したような、たびたび使用されているネタを使うときはいつでもそうだ。それはラッパーがタマを掴んで虚勢を張るようなものであり、ヒップホップが誕生した日からなくてはならないものだった。それはジョースキー・ラヴのすべての「ハァ？（Huh?）」や「ワッ？（What?）」というアドリブに聞くことができるのと同じ挑戦なのだ。「死にかけてる男がこんなことできるっていうのかい?!」

と言っているのは、ディラ自身なのだ。

5段階のステージのうちの2番目は、それほど明白に《Donuts》について明らかにしてくれるわけではない。それはいくつかのトラックを通してアルバムに浸透してはいるのだが、ほとんどの場合は表面下でぐつぐつ煮えたぎっているのだ。キューブラー＝ロスによれば「第1段階の否認を持続することができなくなると、怒り、激情、妬み、憤慨といった感情がそれに取って代わります。そして必然的に『どうして私なのか』という疑問が頭をもたげるのです」。[*注15] この「怒り」や憤慨の感情は、《Donuts》のふたつのムードのうち、「頭蓋を蹴りつける」ような面の方に感じられるものだ。〈The Twister (Huh, What)〉〈The Factory〉や〈Geek Down〉はすべて、ドラムがミックスの前面に出ている点で、ある種の攻撃性を孕んでいる。キックが蹴りつけ、スネアが顔面を平手打ちするようにはじけ、ハイハットは高音をシャンシャン鳴らすのだ。怒りは、本来は愉快な曲である〈Anti-American Graffiti〉の下にも流れている。ウルフマン・ジャック〔訳注：映画『アメリカン・グラフィティ』にも本人役で出演したラジオＤＪ〕が「医者が言ったことに対する数多くの率直な混乱」について吠え、圧倒され（「手に余る！」）、「誰が責任を取るのか」〔訳注：同曲にはこれらのウルフマン・ジャックの肉声がサンプリングされてい

る〉について詰問するのだ。

しかしこのアルバムのどこにも、〈*Glazed*〉ほど強い怒りと攻撃性を感じられる場面はない。他のビートと比較しても〈*Glazed*〉は紛れもなく不快なサウンドで、〈*Time: The Donut of the Heart*〉と〈*Airworks*〉というふたつの傑出した曲に挟まれる形で現れる。ディラはジーン＆ジェリーの〈*You Just Can't Win*〉からホーンのブレイクを1小節使い、高音を強調し、無限に続くかのようにループさせている。それは騒々しく、まるで罰を与えるように聴くものを疲弊させる。だがこれ以外の形を取ることはあり得ないのだ。MCはこのビートの上で、どんなライムに挑戦できるというのだろう？

これは、ディラがあからさまに聴衆を困惑させているように感じる、このアルバムの唯一の瞬間だ。ディラは、魅力的な〈*Airworks*〉で聴衆に報いることになる前に、彼らがどれくらい我慢できるかを見極めようとしているのだ。

キューブラー＝ロスは、第3段階までには、患者が自身の置かれた状況という現実を受け入れ始めることに気付いた。しかしその現実を、解決すべき問題、つまり答えを見つけることができる問題として見ていたのだ。彼らは「取引」を始め、契約を結ぼうとし、彼らの人生を延長するためにできることがあると確信している。「取引とは、

何とか命を長らえようとすることです。そしてこの先延ばしが保障されるなら、患者はそれ以上は望まないという暗黙の約束をすることなのです」[注16]

先延ばし。限られたなかからより多くの時間を絞り出し、後から起こるであろう出来事に対して準備をするという試み。先延ばしは、ディラがアルバム全体に仕込んだなかでも最大のトリックとして機能している。それはアルバム中、最も感動的なトラックにおいて確認できる。

〈Time: The Donut of the Heart〉は美しく、物思いに沈むような曲で、ジャクソンズの〈All I Do Is Think of You〉のイントロをスピードアップさせ、ディラ特有のバウンスを加えている。ストリングスが背景を洗い流し、喜びによる女性の溜息が、苦しげな呼気に変化する。この曲の特徴は、ディラのダダイスト的なヴォーカルの切り刻み方が初めて披露されることだ。マイケルと兄弟たちのヴォーカルは非常に短く刻まれているため、その意味は失われて、音色のアクセントとしてトラック全体で使われている。1分経過したところで、ディラは曲全体のテンポを遅くして（ちょうど3拍目に）、ハイハットを8分音符に切り替え、ギターのテンポを半分にする。そしてどの音符も飛ばすことなく、また1拍目から再度スピードアップするのだ。手でドラムの

パッドを叩いていたプロデューサーにとって、これは驚異的なドラムプログラミングの見本といえる。しかしそれは、時間をコントロールしようというディラの試みでもある。実際の人生ではできないような方法で、彼は自身の音楽を通して時間を引き延ばし、引っ張り、その進行を遅らせようとしたのだ。

キューブラー＝ロスはまた、この段階の取引の多くは祈りによって行われていると指摘している。マ・デュークスが「デトロイト・フリー・プレス」紙に語ったところでは、ディラは人生の最後の1年間でスピリチュアルになった（しばしばヨブ記にあたっていた）という。一方で、《Donuts》を通して神の存在が感じられる場面はあまりない。ただひとつの例外を除いて。〈One Eleven〉では、スモーキー・ロビンソンが甘いファルセットで「主よ、どうかご慈悲を」と歌う。それはこのビートのメインの部分ではなく、中心となっているのは〈A Legend in Its Own Time〉からのストリングスのメロディ（おそらくもうひとつの「キング・オブ・ビーツ」の瞬間）だ。しかし、そのファルセットのフレーズは隠れてしまわずに、確かに聞こえる。ビートの残りの部分で中心的に使われているレコードからサンプリングされているようにも聞こえないので、ディラはわざわざそのファルセットのフレーズを入れ込んだようなのだ。こ

の曲のタイトル〈One Eleven〉が指しているのは曲の長さだとしか思えない。しかしこの解釈に意味があるかどうかは分からないが、ヨブ記の1章11節は、サタンがヨブの持つすべてを奪うことによって、ヨブの信仰心を試すよう神に求める瞬間でもあるのだ。

だが〈Stop!〉においては、最も具体的に「取引」の気配が感じられる。この曲は、アルバムの前半の山場のひとつで、ゆったりとしたイントロのある、しっかりした曲構造へ回帰している。そのイントロのおかげで、このアルバムの開始後しばらくにわたって疾風のように駆け抜ける音楽が続いた後、ようやくリスナーは息をつく機会を得るのだ。ディラは、つまらない恋人に対するディオンヌ・ワーウィックの警告をサンプリングし、それをチョップし、並べ替えて、この世界に接続し直す「立ち止まって、あなたが何をしているのか考えて、やり直して……」。ディラはこの警告もうまく使い、ほんの1拍分だけ音楽を一時停止する。それは、アルバム全体で唯一の完全に無音の瞬間だ。まるで「沈黙が訪れるとは、こういうことなのさ」と言うかのように。

〈Stop!〉は実際に、このアルバムにたびたび現れる反復のなかにあって、最も大きな変化を経ていた。リリースされたのは、オリジナルのビートテープに収録されてい

たヴァージョンだが、実は編集途中の段階で2番目のヴァージョンを提案していた。だがそれは無音の部分を削除して、もっと単純なループになってしまっていた。そこでジャンクは、ディラに古いバージョンに戻すよう求めたのだ。

第4段階に入った者は、自身の置かれた状況という現実と、それに対してほとんどコントロールが効かないことを理解し始める。そして「抑うつ」状態で感情的に暗くなり、この世界からの旅立ちを悲しむようになる。《Donuts》の多くの曲は悲しい〝フィーリング〟（〈Thunder〉〈The Factory〉や〈Last Donut of the Night〉）を有しているが、特に強い感情が表に沸き立つのは〈Walkinonit〉だ。震えるストリングスの上で、アンディスピューテッド・トゥルースによる古典的な失恋ソング〈Walk on By〉からサンプリングされたリフレインが、ほとんど変化することなく、何度も繰り返される「打ちひしがれて憂うつで／通りを歩いていく」。これらふたつの歌詞は、サンプリング元の原曲ではそれぞれ別のヴァースで歌われているものだ。しかしここでは意図的に一緒にされている。これはアルバムのなかで最も生々しく分かりやすい瞬間で、他のどの部分と比較してみても、ほとんどディラの告白のようにさえ聞こえる。そしてそのことがかえって、この曲をますますショッキングで力強いものにしているのだ。

最終的にキューブラー＝ロスは指摘している。患者に自身の状況を処理する必要十分な時間があり、先行する各段階を経たならば「多くの大切な人々や場所から切り離される喪失感を嘆いた末に、患者はある程度の期待を持って、最後のときが近づくのを静観するようになるでしょう」[注17]

驚くべきことに、この「受容」はアルバムを何度も聴き込むと一層目立つようになる。それはこのアルバム全体を通して最も多く存在する段階なのだ。楽曲の多くには、終焉、身辺の整理、そして和解といったような感覚が横たわっている。〈Waves〉でも10ccをサンプリングしているが、〈Johnny Don't Do It〉というバイカーの死を歌ったバラードを取り上げて、タイトル通りのフレーズを「John-do-it」というループに変化させている。それはまるで、いまやMCのイラ・Jとして知られる、弟のジョンへ捧げているように聞こえる。〈People〉や〈Don't Cry〉〈U-Luv〉は、彼が大切にしている人々に対する、明らかな慰めのメッセージのようだ。〈Hi〉は長い間離れていた人々との再会、つまりリユニオンについての曲である。フィラデルフィアの3人組ソウルグループであるスリー・ディグリーズの〈Maybe〉が原曲だが、そこではこのサンプルで展開される物語がそのまま語られる。ナレーターの女性は、恋人を捨てたことを

後悔している。しかし彼女はバス停で彼と再会し、一杯飲みに出かける。そこで彼女は愛を誓い、2度目のチャンスを願い出るのだ。ディラはこの〈Hi〉にミステリーのような空気感をつけ加えながらも、その結末を提示してくれない。彼はバス停から物語を始めて、物語の語り手が振り返った瞬間にそれを終えてしまう。つまり、リスナーは振り返った彼女が何を見ているのか知るよしもないのだ。それは、まだ実現しない期待を胚胎し、希望の感覚に溢れる瞬間なのだ。女性の声の調子から、彼女が振り返って見えたものを喜んでいることは明らかだ。

〈Hi〉には直接関係ないが、無意味ではないかもしれないことがある。マ・デュークスは「ワックス・ポエティクス」誌でロニー・リースに、あるときディラが集中治療室にいた間の話をしている。ディラはその2日間、つじつまが合わないような話をとりとめなく続けていた。しかし彼女はディラが〝OD〟という人物と話すのを聞いた。彼は「オーケイ。僕はバスを待つことにするよ。白いバスをね……。赤いバスには乗らないよ。赤いバスには乗ってはダメだよ」とつぶやくのだった。後でディラに訊いてみると、彼は2004年に亡くなったウータン・クランのオール・ダーティ・バスタードと会っていたのだと言う。「ODBが赤いバスに乗らないよう言ったっていう

のよ。赤いバスに乗る人はみな地獄へ行くんだって。だからあの子はODBと白いバスを待っていたの。このゲームに忠実で、自分たちの音楽に誠実な人々は皆、どのバスにも乗れるんだって言ってたわ」

〈Bye〉では、〈Time〉で見られたテンポのトリックが再現される。しかしアルバムの終わり近くで再現されると、それはまた違った効果――長旅の終わり近くでつまずいてしまい、自分の力を仕切り直そうとする人のような、一旦バランスを崩しながらも、再び取り戻そうとするような――を持つのだ。アルバム後半のほとんどの曲がそうであるように、この曲も落ち着いている。そして〈Welcome to the Show〉で、最後のエネルギーを爆発させるのだ。

このアルバムの制作に使われている音源を調べ始めたリスナーにとって、〈Donuts〉の最後の曲は、最初に腑に落ちる瞬間に違いない。この曲は60年代のカナダのポップロッカー、マザーロードの〈When I Die〉をサンプリングしているが、ディラはそれを賛美歌に変え、恍惚とした喜びが噴出するループに変えた。これは葬儀における沈黙した楽観主義ではない。ニューオーリンズ式通夜の騒々しい祝いなのだ。ディラは私たちを教会に連れて行ってくれる。歓喜の叫びのなかで、その歌詞は文脈から外れ

始める。引用されている歌詞は、人生の終わりに直面するとき誰もが望むであろうことを、美しくシンプルにまとめている。そのフレーズは「私が死ぬとき、あなたが思っていたような人間であることを願うよ」と歌われるのだ。この曲はその後、予想もしていなかったゲイリー・デイヴィスをサンプリングした〈Donuts（Outro）〉がリプレイされ、終わる。そしてカットアウトと共に、このアルバムは幕を閉じる。

以上のことは、キューブラー＝ロスの5段階モデルが順番にチェックを付けていくリストだと言っているわけではない（「拒否」は終わった？　では次は「怒って」ください！というように）。このモデルは直線的なものではないし、規範的なものでもない。彼女はそれぞれの段階が重なり合うことを認めているし、患者がある段階を飛ばしたり、前の段階にもう一度戻って来たり、ひとつの段階を繰り返すこともある。死がアルバムのすべての曲に満ち溢れていると言うのもまた、真実ではないのだ。もしそうなら事態はどれだけ暗いものになってしまうのだろうか？　しかし《Donuts》にはユーモアがあるし（フランク・ザッパの「踊らずにはいられなくなる。一度も踊ったことがないみたいにね」という断言。それから〈Lightworks〉が皆に「マリファナに火をつける」のを奨励しているかのようなヴォーカルのひねり）、粋なところもあ

CamScannerでスキャン

る（〈The New〉）。〈The Diffrence〉や〈Two Can Win〉などは本当に幸福な曲だ。誰もが最終的には、自身の命の終わりとひとりで向き合う。それに対処するための処方箋やルールブックは存在しない。誰もが自分自身のやり方でそれと向き合うのだ。ディラは音楽を通してそれと向き合った。《Donuts》というアルバムが終わるとき、人は彼が死を享受する感覚に触れるのだ。

もしも、《Donuts》が本当に終わるとすればの話だが。というのも「繰り返し再生」でCDをプレイすれば、〈Welcome to the Show〉の終わりは、〈Donuts (Outro)〉の始まりに直接流れ込んでいく。終わりは始まりでもある。最初は最後でもある。そして、永遠に続くものもある。環のように。良い音楽のように。そしておそらく人間の魂のように。

ディラはディラである。しかし、彼はアルバムの終わりを完全に同期させることができなかった。アルバムが再び始まると、最後の曲から最初の曲への移行は性急で、少しだけつっかえるのだ。そういえば彼はいつでも、「ミス」が大好きだった。

x

THE NEW

ディラ流「晩年のスタイル」

CamScannerでスキャン

ディラの最後の作品として、《Donuts》はこれからも変わらず多くのリスナーの心に、特別な意味をもたらすだろう。余韻が残る芸術家の遺作には、何かがある。作家のジョン・アップダイクによれば「作家の人生の末期に書かれた作品は魅力を持っている。人生において死にいたる地点で、それらの作品は最後の言葉であるかのように存在し、おそらく私たちに神秘的な何かを伝えてくれるのだ」[注1]

《Donuts》全編にわたり死とその過程の存在が感じられ、また聞こえるとしても、あるいは隠されたメッセージが全編に散らばっているとしても、なぜそのような方法が取られたのか、説明されることはないのだ。少なくとも4つの異なるスタイルを経た10年以上に及ぶディラのキャリアの到達点として考えると、《Donuts》は本当に奇妙なものなのだということを否定するのは難しい。それではなぜそう感じられるのか、色々と思いをめぐらせてみよう。そのために考えなければならないのは、早過ぎる予想外の人生の幕引きに直面することが、芸術家にとって何を意味するのか、そして彼らのアートにとって何を意味するのか、という点だ。

2006年、《Donuts》がリリースされたのと同じ年に、文学理論家のエドワード・サイードが『晩年のスタイル』を出版した。これは、人生の晩年（人生の終わりに近

いが、その人物が老人であるとは限らない）にさしかかった偉大な芸術家や作曲家が、ふたつあるスタイルのどちらかに寄った作品をしばしば生み出す理由を探求した本だ。このふたつのスタイルのうち、ひとつは一種の創作における最後の集大成であり、シェイクスピアの『テンペスト』のような晩年の作品だ。そしてもうひとつが、「和解と達成感ではなく、妥協を拒み、気難しく、解決し得ない矛盾をかかえている」ことを示唆する作品だ。[*注2]互いにつながってはいるものの両極端なこれらふたつのムードに照らし合わせて見れば、《Donuts》は明らかに後者に片寄っている。

サイードは、ドイツの哲学者テオドール・アドルノの仕事をたびたび引用しており、特に彼の1937年のエッセイにおけるベートーヴェンの後期作品についての指摘を重視している。

> アドルノにとって、ベートーヴェンの第3期に属する楽曲群は、ある瞬間を形作っている。それは、自身の芸術領域を完全に指揮下に置く芸術家が、彼もその一部である確立された社会秩序とのコミュニケーションを断念しているにもかかわらず、矛盾し疎外された関係を成し遂げる瞬間なのだ。[*注3]

アドルノの指摘するベートーヴェンのように、J・ディラもまた優れた才能を持ったアーティストであり、彼は自身のキャリアの終盤に果敢に身を乗り出しながらも、自身ではコントロールできない力に倒れたのだ。マッドリブとの共作のためのLAへの移動や、ストーンズ・スロウとの良好な仕事関係のおかげで、ディラは自身のアートを望むようにどこへでも進めていける自由があったように見える。ミュージシャンとして、彼は失うものは何もなかったし、考慮しなければならない制限やルールもなかった。キューブラー=ロスの示唆が真実ならば、彼はそうするための自身の時間が急速に失われつつあることをはっきりと認識していた。

「俺が思うに、LAへの移住が彼を精神的に自由にしたんじゃないかな。俺たちがいた場所と比べてこっちの生活はいいからさ。『やりたいことが何でもできるぜ』って思わせてくれる自由があったんだと思う」とフランク・ニッティは言う。*注4

サイードの本の出版以降（白血病と闘った彼自身の晩年に書かれ、死後に出版された）、批評家や学者たちは、彼のアイディアの妥当性をめぐって、ある種の綱引きをしてきた。最も一般的な批判は、個人がそれぞれの方法で死と遭遇するのを考慮すれば、すべての状況に対して『晩年のスタイル』の普遍的な理論を振り回すことはでき

ないという点だ。死が目前に迫っているとは考えていない芸術家もいれば、長年にわたってその可能性を意識している者もいる。身体的な障害や病気に耐えている者もいれば、そうでない者もいる。高齢の者もいれば、悲劇的なほど若い者もいる。そのため、『晩年のスタイル』の理論をすべてのシナリオに適用できると考えるのは、現実的ではないのだ。そして『晩年のスタイル』という言葉自体さえも批判の対象となる。「それは老齢、あるいは死の直接的結果ではない。なぜならスタイルは、死すべき運命を持った創造物＝生命体ではないし、芸術作品に失うべき有機的生命はないからだ」[*注5]と、マイケル・ウッドは同書の序文でサイードに向けて書いている。

しかし、単に批評家たちが『晩年のスタイル』の示す画一的な美学に同意できないからといって、「晩年のスタイル」という現象が存在しないわけではないのだ。ベートーヴェンの〈月光ソナタ〉と、聴覚を失い始めてから長い期間を経て、死の3年前に初めて演奏された〈交響曲第9番〉の間に横たわる、全面的な音と構造の変化に気付くのは、クラシック音楽学者だけではない。『晩年のスタイル』はストラヴィンスキー、シュトラウスやシューマンにも当てはまるし、J・ディラにも同様に適用可能なのだ。『晩年のスタイル』とみなされるものを記述するために頻繁に用いられている形容詞

CamScannerでスキャン

を見てみよう。それらは「断片的な」「気難しい」「怒りっぽい」「懐かしい」、そして「内省的な」といったものだ。《Donuts》は、これらと全く同じ語彙を使って、正しく記述することができる作品だ。では、ディラの「晩年のスタイル」はどこから来ているのだろうか。

学者のジョセフ・N・ストラウスによれば、『晩年のスタイル』に沿って制作をする作家たちに共通の特徴は無力感であり、普通は死の訪れを正確に予期できないため、作家たちは死を差し迫ったものとして感じてはいない。しかし芸術家は、身体にきたす変調に日々耐えているのだ。「結局のところ『晩年のスタイル』を暦上の年齢や、人生の終わりにおけるアプローチであるとか、もしくは作家の手遅れ、あるいは歴史的に手遅れな様子という意味で捉えるとき、実は『遅い』ことは何もないのかもしれない。『晩年のスタイル』は、無力感を持って生きること以上に、死を先読みすることについて述べているものではないし、当面の現実よりも未来の仮定について語っているわけでもない」[注6]。確かに《Donuts》をミックス中のディラの当面の現実は、普通ではなかった。そしてそのことは、彼が作る音楽に心理的、そして物理的な影響を与える運命だったのだ。

CamScannerでスキャン

ロニー・リースは、《Donuts》が制作に入る前のピーナッツ・バター・ウルフのイーゴンへのコメントを繰り返した。つまりそれは、《Donuts》は当時のディラが唯一プロデュースできるプロジェクトだっただろうというものだ。「当時の彼が作り得る最高のアルバムだったと思う。《Donuts》を制作していたときのディラはスタジオへ行ってマスタリングしたり、大量の機材や何かを扱える状況じゃなかったからね。だから彼がくれたものは、そのとき彼にできた最大限の成果なのさ」

キューブラー＝ロスのモデルと同様、『晩年のスタイル』の理論は、死に直面している芸術家のすべての作品に当てはめることを意図したものではない。また、すべての死に直面している芸術家の作品が『晩年のスタイル』のあらゆる側面に適合するわけでもない。「個々の作品がこれらのすべての特性を示すことはまずないが、晩年に作られた作品は、必然的にそれらの特性の多くを持っているのだ」[*注7]。これは確かに《Donuts》にも当てはまる。

晩年の芸術家と現在との矛盾した関係についてのサイードの主張とは対照的に、《Donuts》は現在の社会秩序を放棄してはいないし、いま何が起きているかにも目を向けている。それはクラシックとなっているブレイクやサウンドを使用していること

だけでなく、より大局的にヒップホップを眺望し、それに明確に反応していることからも分かる。〈Dilla Says Go〉は、2005年の初頭にリリースされたLAのラッパー、ザ・ゲームのチャート1位となったシングル〈Hate It or Love It〉と同じサンプリングソースを使っているが、完全に異なったサウンドとなっている。もっと興味深いのは、〈Stop!〉で使われているディオンヌ・ワーウィックのサンプリングソースが、ジャスト・ブレイズがプロデュースしたR&Bシンガーのアッシャーによる2004年の曲〈Throwback〉と同じ点である。現代の多くのR&Bの曲のように、この曲でもブリッジにラップのパートが挟まれるが、ここではジェイダキスによるものだ。そして〈Stop!〉のオープニングに挿入される「この死はリアルか?」という疑問もまたジェイダキスの声なのだ。ディラが《Donuts》より1年早くリリースされた曲で使われたのと同じサンプリングソースを使い、その曲でフィーチャーされているラッパーの声をもサンプリングしているのは、果たして偶然だろうか。それは答えのない疑問だが、偶然と呼ぶには明らかにできすぎに思える。このディラの選択は、皆が考えている以上に意図的なものだったのかもしれない。

クエストラヴによるものだと思われる、あるインターネット掲示板への2007年

CamScannerでスキャン

の投稿（投稿主は確認されていないが、その時期のクエストラヴの書き方と非常によく似たトーンだ）で断言されているのは、《Donuts》を含む2005年のビートは、ディラによる「カニエ・セット」だったという点だ。これはかつて「ピート・ロック・セット」が〈Little Brother〉のビートにつながった過程があったのと同じである。それらは、ディラがヒップホップで感銘を受けたものからインスピレーションを得て、それに自分自身のスタンプを押そうとした結果なのだ。

「彼は〈Spaceship〉（カニエ・ウェストのデビューアルバム《The College Dropout》に収録）にぶっ飛ばされたって言ってた。マーヴィン・ゲイの〈Distant Lover〉を初めて聴いたときには、あんな解釈があるとは思いもよらなかったからだって。そいつが彼をぶっ飛ばしたのさ」[*注8]。その投稿を信じるなら、ディラは長年ヒップホップを聴いてきたなかで、彼が考えたこともなかったサンプリング方法に初めて出合い、心底驚かされたのだ。彼はカニエとジャスト・ブレイズによって普及したスタイルに接近しようとしただけではない。それをマスターして、ソウルをサンプリングするアプローチを取り出し、破壊した上で、彼自身のものとして再構築しようとしたのだ。

これらすべての理由から、《Donuts》は気の短い、意見の対立も煽るような賞賛を

浴びつつも、晩年の作品として存在し続けている。そして、ときに奥深い矛盾をかかえる死という運命を見抜こうとする新しいリスナーたちに挑戦し、刺激を与え続けているのだ。

文化批評家のテリー・ティーチアウトは書いている。「私たちの多くは自分たちの人生の最後に何を期待すべきなのか知りたいと思っているし、その闇に光を照らしてくれるようなアートとの出会いを求める。しかし本当の芸術家はハリウッドの連中とは違って、耳に甘い言葉ばかりをささやいてくれるわけではないのだ」*注9

xi

BYE

《Donuts》という永遠の環（わ）

CamScannerでスキャン

2013年2月9日、デトロイトの数少ない活気あるブロックに建つ、ウッドワード通り沿いのフィルモア・シアターにて。空気は中西部特有の寒気を運んでいるが、通りは幸いにも除雪されている。雪は1週間前に五大湖を越えて広がり街に直撃した、大規模な寒波によってもたらされたのだった。会場のロビーはバザーのようで、地元のストリートウェア業者、書店、インディーブランドのブースが軒を連ね、各々の商品を展示している。20年前は、モーリス・マローンのヒップホップ・ショップがこのように並んでいたに違いない。

1台の車が音を立てながら劇場の正面に止まった。縁石に寄せられたタイヤの下には、溶けた雪が茶色いまだらとなって残っている。パリッとアイロンがかけられた黒いスーツのたくましい男——きれいに整えられたひげとウェーブがかった髪の毛をしている——が降りてきて、車の後部ドアを開く。男はマ・デュークスが車を降りるのを手伝い、警備員がセキュリティチェックをするバルコニーの入り口へと彼女を素早く案内する。実際の彼女は小柄に見えるが、お付きの男がハルクのようにとてつもなく大きいので、目の錯覚かもしれない。彼はプロレスラーとバプティストの牧師を足して二で割ったような出で立ちだ。マ・デュークスが名前を呼ぶ多くの人々に素早く

CamScannerでスキャン

手を振る間、男は彼女のためにドアを押さえている。

ある意味でディラのキャリアを映し出している「ディラ・デイ・デトロイト」は、この時点ではまだ2回目にすぎない。しかしその後、ニューヨーク、ロサンジェルス、ロンドンなど各地で、過去7年間にわたって毎年開催されるパーティとなる［訳注：本書が執筆された時点で2007年から2013年までの7年間開催され、その後も毎年開催されている］。

「ホームタウンでこそ、あの子の名前に光を当てたかったの。とてつもない作品を残した若者がいて、世界中が称賛してるけれど、デトロイトの人たちは彼が誰だか知りもしないのよ」とマ・デュークスは言う。[*注1] 今夜、彼女の願いは叶えられる。フィルモアの看板に表示されたイベント詳細の下に見えるのは、簡潔なフレーズだ。それは、列を作って待つ人々の人生に触れたすべてのビートの背後にある、明白な真実である。つまり「J・ディラがそれを成し遂げた」のだということだ。

この日集まった観客の顔ぶれは、マーケティング担当者にとってはまるで夢のようだ。というのも、人種、性別、年齢の垣根を越えて、人口統計的に実に雑多だからだ。彼らはシカゴ、クリーヴランド、トロント、そしてミシガンのあらゆるところから来ている。彼らはデトロイト・タイガースのキャップの海となって、コンサートホール

CamScannerでスキャン

に流れ込んでいく。観客のなかの子供たちには、《Fan-tas-tic Vol. 1》が流行り出した頃や、ハウス・シューズがセント・アンドリューでディラの最新ビートをプレイしていたときにはまだ未就学児だった者もいるに違いない。それは、ディラの音楽が時代を越える性質を持っている証なのだ。今夜プレイしているのはハウス・シューズだ。タリブ・クウェリ、DJスピナ、フランクン・ダンク、それからJ・ロックも一緒だ。ヴァイオリニストで作曲家のミゲル・アトウッド・ファーガソンと4人組のバンドが、今夜のために特別に書かれた、ディラの曲のライブアレンジをプレイする。ジャズサックス奏者のアラン・バーンズがシークレットゲストとして登場し、〈Think Twice〉で即興のソロを吹くという演出がなされる。この曲は彼の以前の師でありバンド仲間のドナルド・バードの曲で、ディラが《Welcome 2 Detroit》でカヴァーしたが、それは実に見事で驚くべき場面のひとつだった。暗いステージ上でスポットライトに照らされたバーンズの控え目な演奏が、ディラと、前の週に亡くなったバードに捧げられる。観衆は沈黙し、デトロイトが生んだ最高の音楽家ふたりを失ったことをじっと顧みる。バーンズが演奏を終えると、この夜のために襟つきシャツの上にセーターとブレザーを着込み、胸には輝くチェーンを身に着けた30代中盤から後半の男ふたりが、互いに

CamScannerでスキャン

拳と拳を合わせて喜び合う。「あんな才能が俺にもあればなぁ」ひとりが言う。

この夜はディラだけでなく、デトロイトのことを祝福する機会でもあるように見える。象徴的なタイガースのロゴが、幕に大きく映し出されている。近隣のハイランドパーク市長が、忍耐と希望についての勇気づけられる言葉を語り、地元のギャラリー兼ヒップホップの文化センターのディレクターが、セットの合間にレコードを回す。その晩、マ・デュークスも舞台に立ち、街の子供たちには将来の選択肢とチャンスが確かにあるのだと話す。ディラのホームタウン——彼が亡くなる日までレペゼンし続けた場所——との複雑な関係と、《Donuts》のジャケットに写るタイガースのキャップの縁の下から覗く笑顔を考え合わせれば、この街が彼を取り戻そうとするのは、いささか奇妙なことではある。しかしここにいる間は彼らに花を持たせよう。そのような話は後回しにしよう。今夜は音楽のためにあるのだから。

そして音楽はいつまでも鳴り続けるだろう。ほぼ6時間にわたって観衆は定番のヒット曲やマニアックな曲、さらにはディラがサンプリングしたことで有名な数々の曲を楽しむ。それらはすなわち、出席者の間だけで共有される秘密の言葉なのだ。コモンの言わずと知れたラヴソングである〈The Light〉でディラがサンプリングしたボ

ビー・コールドウェルの〈Open Your Eyes〉をシューズがかけると、観衆の間で歓声が沸き上がる。この曲は、他のさまざまな場面においても、リスナーをクルーズ船で行く感傷旅行に連れ出すことだろう。しかし今夜は、この空間に集まった者たちにとっての聖典なのだ。腕を上げ、天を指さして、彼らはユニゾンで、見知らぬ人々に、そして友達に向かって歌う。「君も誰かが必要なときがあるだろう、そのときは僕がそばにいるよ」

この5ヶ月後、デトロイト市は破産申請を行う。しかし今夜は、デトロイトの人々の精神と意志は壊れることのないもののように感じられる。

彼が亡くなってから数年の間、J・ディラの遺産は良いことも悪いことも等しく経験してきた。

《The Shining》は、ディラが亡くなった時点で75％完成していたとされていたが、マ・デュークスからの個人的なリクエストを受けたカリーム・リギンスが完成させ、2006年8月にリリースされた。その他にもビートのコンピレーション盤が数年間流出し続けたが、特筆すべきは2009年にピート・ロックがキュレーションした《Jay Stay Paid》だ。《Donuts》の音楽は、MCが使いこなすには騒がしすぎるというディラ

の断言にもかかわらず、ザ・ルーツやコモン、あるいはパスタ・ライムスらがそこにライムを乗せるのを躊躇することはなかった。ゴーストフェイス・キラーは、ディラが彼のためにその名を付けて遺したビート（〈One for Ghost〉）を使って、コミカルでありながら恋い焦がれるようでもある〈Whip You With a Strap〉を、2006年のディラが亡くなってから1ヶ月後にリリースした。この曲は《Donuts》のビートを改良するのではなく、紛れもなく素晴らしいものを作るために使った珍しい例となった。

2013年の1月にはストーンズ・スロウが《Donuts》を45回転盤のボックスセットとして再発した。追加ディスクに収録されていたのは、〈Signs〉の他に、2005年の終わりに作られた2曲のヴォーカルトラック〈Sniper Elite〉と〈Murder Goons〉（MF・ドゥームが〈Anti-American Graffiti〉の上で、ゴーストフェイス・キラーが〈Geek Down〉の上でそれぞれラップした曲）だった。ウェブメディアのピッチフォークはこの作品に満点の評価を与え、「最も優れた再発盤」にも選ばれた。[*注2] マ・デュークスは休みなく活動を続けており、世界中のイベントに出演し、インタビューに答え、低所得地域での音楽教育を促進する非営利団体「J・ディラ・ファンデーション」を運営している。ディラの弟のイラ・Jはファーストアルバムの《Yancey Boys》を2008年

にリリースしたが、それは亡き兄によって作られた14曲のコレクションだった。かつての物語を思い起こすように、イラ・Jは2011年にスラム・ヴィレッジに加わった。

ビッグ・ショーンやドレイクのような名の知れたMCたちや、チャンス・ザ・ラッパーやジョーイ・バッドアスのような新人たちも、ディラの音楽にインスピレーションを受け続け、ミックステープでは彼のビートでフリースタイルをしたり、ヴァースのなかにディラの名前を入れたりする。ピアニストのロバート・グラスパーのようなジャズミュージシャンや、フライング・ロータスのような電子音楽家は定期的にディラの作品の新しいアレンジを作曲して演奏する。そのことがディラの音楽がどれほど多様性を持ち続けているのか、そしてそれがジャンルやスタイルをまたがってどのように影響力を持っているかを証明するのだ。2013年にカニエ・ウェストは、彼独特の言い方でドキュメンタリーの撮影クルーに答えている。「ディラの音楽は「ドラッグのようなもんだった。つまり、彼の音楽は気持ち良いプッシーみたいなサウンドなのさ」。[注3]

マッドリブはインタビューで――彼がインタビューを受ける場合の話だが――ディラについてはほとんど話さない。彼は亡き友人でありパートナーの思い出に捧げた

CamScannerでスキャン

《*Beat Konducta*》シリーズの2009年にリリースされた2作を通して、言いたいことはすべて語ったのだ。《Donuts》と同様、《Beat Konducta》シリーズには解かれるべき謎や暗号が詰め込まれていて、それらはノンストップで続くファンクやソウルのブレンドを通して散りばめられている。

ディラの音楽的な名声は亡くなった後も高まり続けたが、彼の遺産は喧噪のなかに残された。2009年の「ヴァイブ」誌に掲載されたケリー・カーターのレポートによれば、ディラには未払いの医療費と税金の滞納とがあった上に、相続人と遺族である遺言執行者との間の交渉が決裂したせいで、家族はディラの死後、彼の仕事から一銭も得ることができなかった。事態は異様なほどに訴訟まみれになってしまったので、息子の名前の財団を始めるというマ・デュークスの当初の試みは、管財人から中止を求める通告書を受け取ることとなってしまった。

彼女は後に、息子の看病に専念したために、将来の金銭的な生活の安定を失うことになってしまったのだと認めた。

「あの子は1年以上もかけて私に覚悟を決めさせようとしていたわ。だから私のせいなのよ。看病をしていた2年間、彼はいつも『オーケイ、これをセットしてくれる

かな。それからこっちもお願い』っていう感じでね。でも病気は良くなると思ってたから、私は気にしなかった。あの子の人生の残りの間ずっと一緒にいなければならなかったとしても、私は彼が生き続けて、仕事を続けるだろうって思ってたわ」[注4]

イーゴンは彼女が息子の遺産を管理できるようになる手助けをするために、弁護士を雇い、自身でその費用を支払った。「ジェイ・ディーがいなかったら、俺はいままでも無一文だっただろうね。いくらかかろうと、俺には私財すべてを投げ打つ覚悟があったのさ。だから少なくともディラのおかげもあって、俺は自分にできることをしたのさ」とイーゴンは言う。

マ・デュークスが第1番目の遺言執行者に落ち着いたことで、一度は失われたと考えられていた数多くのプロジェクトが姿を現し始めた。フランクン・ダンクの《48 Hours》はブートレッグ盤が出回ってほぼ10年が経った後、遂に2013年に正式にリリースされた。そして本書を執筆している現在〔訳注：2014年〕、ディラのお蔵入りしていたヴォーカル・プロジェクトは、メジャーレーベルに忘れ去られた状態から脱してリリースされる予定だ〔訳注：《The Diary》として2016年にリリースされた〕。そして今後もさらに多くのリリースが控えている。

2012年の夏、デトロイトでレコード店を営むジェフ・ブーベックが、6000枚ほどのレコードで一杯の放棄された収納ロッカーを購入した。彼がNPRに語ったところによれば「大量の70年代ジャズで、本当に多くの風変わりで無名のものだった。ほとんどすべてが揃ってたよ」*注5。ブーベックはそれら膨大な量のレコードに魅了され、そのロッカーの購入を決めたのだった。彼がロッカーを再び見てみると、裏にプラスチック製のタブが押し込まれているのを見つけた。そこにはカセットテープと「ジェイムズ・ヤンシー」宛のぼろぼろの手紙がきつく詰め込まれていた。ブーベックはそれを気にも留めていなかった。しかしその後、気まぐれにインターネットでその名前を検索して、彼はディラの芸術品の鉱脈を掘り当てていたことを知ったのだった。ディラのレコードコレクションのすべてではないにしても、大部分は彼がデトロイトを離れた後に梱包されていた。そしてひとたびディラの母親がロサンジェルスに移った息子と合流するためにデトロイトを離れると、レコードの存在はすっかり忘れ去られてしまったのだ。

そのニュースが伝えられるやいなや、ソーシャルメディアでは大炎上が起きた。「脊髄反射のようだった」とブーベックは言う。「ジェイの持ち物を売っているなんて、

一体何の商売だって？　何様のつもりだ？ってね」[注6]。何年間もリーク音源を探してインターネットを漁り歩いていたディラの収集家の間で、さらに大きな関心を集めたのは、ブーベックが日の目を見ていない大量のビートテープを見つけたと分かったことだった。いっときはそれらをオークションで売却する誘惑に駆られ、所有権をめぐって無名のレコード会社に脅されたこともあったが、ブーベックはディラの遺産の状況を知って、最終的にそれらをマ・デュークスに返すことにした。

「レコード会社に渡したら馬鹿だって単純に思ったんだ。そのときは、ただ正しいことをしようとしたのさ」。ブーベックはマ・デュークスに電話をかけ、彼女をロッカーに連れて行き、テープを渡した。「それは彼女の息子のものだっただろ？　私は彼女に『持って行ってください。これはあなたのものですから』と言ったのさ。彼女が無事取り戻せて本当に良い気分だったよ」[注7]

マ・デュークスはそれらのテープにビートだけでなく、ラフな曲のデモとフリースタイルが入っていることを発見して唖然とした。「まさかあの子の声を聞けるなんて期待してなかったの……。病気でもなく、苦しんでもいない。ただ生きているの」。マ・デュークスによれば、これらのテープには数百のビートが含まれている。ディラの新

CamScannerでスキャン

しい音源が今後何年間もリリースされ続けるのに十分な量だ。最初のビート群は《The Lost Scrolls》というタイトルで2013年にリリースされた。彼女はようやく取り戻したのだ。息子の遺産や音楽を懸命に守るなかで多くを失ったひとりの女性にとって、かけがえのない大切なものを。

「ディラは本当に私の支えだったのよ……。あの子を失って私はひとりになってしまった。ただ普通に悲しむことはなかったわ。怒っていいのか、泣いていいのかも分からなかった。だから泣けなかったし、涙も流さなかったの。すべてを拒否して、空虚なだけだった。でもこのテープが、ディラがカリフォルニアで私に言ったことを思い出させてくれたの。あの子は車椅子に座って、私の手を握って言ったのよ。『いままでしてくれたことすべてに感謝したいんだ。母さんなら大丈夫だよ。約束する』ってね」*注8

そこで初めて、母は息子のために泣いた。そしてもうひとつの環（ドーナツ）が、完結する。

BONUS TRACK

解説――《Donuts》をよりおいしく味わうために

CamScannerでスキャン

本書は2014年にブルームズベリー出版の33 1／3シリーズの1冊として出版された、ジョーダン・ファーガソン著『J Dilla's Donuts』の全訳である。

J・ディラという偉大なアーティストの足跡を辿りつつ描かれた《Donuts》の分析や制作過程のドキュメンタリーというだけでなく、ジョーダンはビートメイキングの歴史や独特の慣習を解き明かし、クラブミュージック／ヒップホップ史におけるデトロイトの位置づけにも光を当てた。

制作環境など外的要因の変化と、モチベーションなど内的要因の変化がアーティストと作品にもたらす影響をジョーダンは精緻に分析する。

なかでも《Donuts》の分析にあたっては、フォルマリズムにおける芸術作品と作者の関係から、精神科医のキューブラー＝ロスによる死の受容モデルを用いた考察、そしてエドワード・サイードの『晩年のスタイル』を引き合いに、いくつかの思想の側からこのヒップホップ史上類をみない作品を照らし出す。ポピュラー音楽作品の分析には珍しい、まさに批評的な試みが、J・ディラと彼の遺作に、これまでになかった多様な洞察を与えている。

その上でジョーダンは、数々のサンプリングネタのオリジナル版で聞こえるサウン

ドを踏まえて、それらが引用される《Donuts》の「音」そのものをも分析する。自らの言葉を尽くして行われるサウンドの描写も、また見事なのだ。

このように複数のレイヤーを持つ本書の意義は数多くあるが、最も重要な側面のひとつは、ビートメイキングの世界を理解できる1冊でもある点ではないだろうか。言うまでもなく、ヒップホップの世界において光が当てられるのはいつもラッパーたちだ。これだけヒップホップが商業的に巨大になったとはいえ、まだまだビートメイカーたちの生態や、ビートメイキングの技術や美学について語られたり記されたりする機会は決して多くない。

マーリー・マール、DJプレミア、ピート・ロック、ラージ・プロフェッサーから、ドクター・ドレー、RZA、ネプチューンズ、ティンバランド、カニエ・ウェスト、さらにはメトロ・ブーミン、DJマスタード、マイク・ウィル・メイド・イットにいたるまで、それぞれの時代や地域に偉大なビートメイカーたちは存在する。しかしそれでも星の数ほどいる名の知れたラッパーたちと比較すれば、話題に上る機会は驚くほど少ないのだ。

だから本書が、ラリー・スミス、マーリー・マール、ピート・ロック、そしてJ・ディ

CamScannerでスキャン

ラが直線上につながる、ビートメイカー小史とも言うべき連鎖反応を描きつつ、彼らのサンプリングに対する規範や美学について論じている意義は大きい。
カッコいいビート、ノレるビートに言葉は不要だという向きもあろうが、作り手がどのような美学を持ってそれらを制作しているのかを理解することで、ビートミュージックのより深い理解や楽しみ方が可能になるだろう。
本書の主人公であるディラその人は、一方でそれらの美学の多くを厳守しようとしながらも、他方でそれらから自由になろうとしていた。その意味でヒップホップが培ってきたビートメイキングの歴史とは、ディラにとっては、敬意を払いつつも唾棄すべき、アンビバレントな存在だったのだ。

ディラの4つのスタイル

ディラのスタイルとは何だろう。本書でもたびたび言及されている通り、彼は自らのスタイルを次々と更新していった。何よりも創造の自由を求め、そこに制限や限界を作らないことを重視したディラにとって、同じ場所に留まるのは堪え難いことだった。彼は決して振り返らず、その頭の中は常に、次に作ろうとしているビートのアイ

CamScannerでスキャン

表1　J・ディラの4つのスタイル

	時期	主なアルバム	主な機材	特徴
①	1995 – 1998	Labcabincalifornia Beats, Rhymes and Life Fan-Tas-Tic Vol. 1 Fantastic Volume 2	MPC3000 & 各種サンプラー	ディラ流ビートの方程式を確立
②	2000 – 2001	ソウルクエリアンズ諸作品 Welcome 2 Detroit	MPC3000 & 生楽器	セッションによる生楽器の導入などによる拡張
③	2002 – 2003	Ruff Draft Champion Sound	MPC3000 & Pro Tools	ラフでプリミティブな方向性
④	2004 – 2006	Donuts	MPC3000 & Pro Tools	サンプリングのループとブレイクビーツへの原点回帰

注：機材はあくまで代表的なもので、その他にもMPC2000、SP1200、S950、Minimoog、microKORGなど多様使用。2006年の「スクラッチ・マガジン」のインタヴューでは、SP-12から始めて、SP-1200、MPC60、MPC60 IIと使い、最終的にMPC3000に落ち着いたと言っている（キャンプ・アンプで学んだのはMPC60）。MPC2000も一時期使用したが、すぐに使わなくなり、後にワジードに引き継がれたという。

ディアで一杯だったに違いない。

更新され続けたそのスタイルを考える上で、ここではまず、彼のキャリアを4つの時期に分け、それぞれの音楽的特徴を見てみたい。さまざまなプロジェクトや制作環境で膨大な数のビートを作り続けたディラのキャリアを厳密に区切るのはそもそも難しい。ゆえにこれはあくまでも大雑把な見取り図だ。例外はいくらでもあることは言うまでもない。その4つの時期は表1のようにまとめることができるだろう。

ひとつひとつの時期について、詳しく見ていこう。多少専門的な議論になるかもしれないが、ディラが具体的に、技術的に何をやっていたのかを見ていくことで、本書における「ジョーダンの試みに厚みをもたらすことができれば幸いだ。

数学者ディラの方程式

まず①の時期でディラは、まさにディラ印と言える、自身のビートの方程式を確立した。AkaiのMPC3000を中心に据えたビート制作は、90年代のゴールデンエイジのヒップホップに多くみられる、サンプリングベースのビートメイキングの方法論を基本的には踏襲している。しかし彼自身の意匠によって、その伝統に新しいページをつけ加

表2　J・ディラの方程式

要素	特徴
ビート	アタックの効いたスネア／クラップとキックによるブーンバップ
ベース	サイン波を中心とした手弾きのベースライン
ウワモノ	エレピなどのコードのチョップ

えてしまったのだ。

ジョーダンも指摘している通り、ディラの方程式は大きく3つの要素からなる。表2に示すように、クラッピーなスネア、サイン波のベース（シンセの基本的な波形のひとつで、倍音がなく丸い音が特徴だが、低音を思いっきりブーストすることで存在感のあるベース音にもなる）、エレピっぽいウワモノの組み合わせは完成されている。本書の序文でピーナッツ・バター・ウルフが言及しているアンオフィシャルのリミックスEPや、ファーサイドのセカンドアルバム《Labcabincalifornia》、スラム・ヴィレッジのアルバムには随所にこの方程式を発見することができる。

それではこの3つの要素について順番に見てみ

CamScannerでスキャン

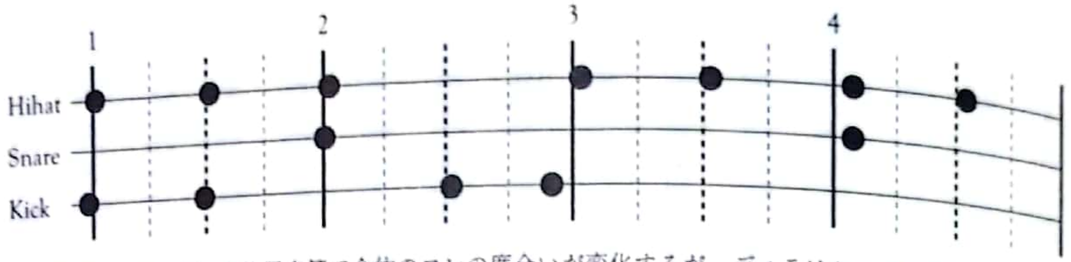
よう。

まずは「ビート」について。ディラが愛用していたMPC3000というサンプラーは、出音のアタックが強いことで有名だ。ディラのクラッピーなブーンバップ・サウンドにおいて、このサンプラーの特徴が最大限に引き出されていることは言うまでもない。

ある時期までのディラ・サウンドは、とにかくビートの存在感が全面に出ているのだが、不思議と騒々しくなく、耳障りが悪いということがない。これはディラが極めて素晴らしい耳を持っているということに尽きる。つまりリズムを構成するそれぞれのドラムサウンドの音作り、イコライジングのかけ方が群を抜いているのだ。具体的にはスネアやクラップは高音をブーストし（しかし耳に痛くないミッドハイのあたり）、キックはハイをカットし、ローエンドをブーストしたサウンドだ。ハットについては、90年代中盤のヒップホップで流行した、ひとつのサウンドで8分音符を均等に刻む方法はなるべく避けているようにも聞こえる。

そして何よりも重要なのは、ディラが「ヨレ」の概念を普及させたことだ。MPCでのビート制作においては、16個のパッドを叩くことにより、単音に切り分けた（チョップした）キック、スネア、ハットを打ち込む。このとき、それぞれの音符は

図1　スラム・ヴィレッジ〈Beej N Dem〉の「ヨレ」の例



注：起点となる1拍目の位置次第で全体のヨレの度合いが変化するが、ディラはキックから打ち込み始めないと言われていることから、ここではシーケンサーの1拍目のタイミングを想定している。

人間の手によってリアルタイムに打ち込まれるため、メトロノームが刻む拍からは微妙にズレることになる。そのズレを強制的にメトロノームのグリッドに合わせてしまうのが「クオンタイズ」というサンプラーに実装された機能だ。マーリー・マールも、DJプレミアも、ピート・ロックも、基本的にはこの機能を使ってビートメイキングを行っていた。

しかしディラは「制限」を嫌った。彼はより自由なビートメイキングを実現するために、メトロノームのグリッドに音を強制的に整列させてしまうこの機能を使わなかったというのだ。したがって、図1に示すように、彼のスネアとキック、そしてハットは拍のグリッド（図1の上部の数字と縦線）の上にきちんと整列しておらず、ゆえにビートは「ヨレた」グルーヴを生み出すのだ。

さらにクエストラヴによれば、ディラがこの方法を確立

CamScannerでスキャン

するのと時を同じくして、たとえばディアンジェロやRZAも同じことを始めていたという。ディアンジェロのファーストアルバム《Brown Sugar》のビートはサンプラーの打ち込みで制作されており、クエストラヴは〈Me & Those Dreamin' Eyes of Mine〉のビートのヨレを指摘している。同曲が後にディラによってリミックスされていることは、すでにこの時点でディラはディアンジェロに対して共通するノリを感じていたのかもしれない。さらに言えば、カンパニー・フロウのエル・P、そしてアブストラクトと呼ばれたビート・ミュージックを確立したDJクラッシュやDJヴァディムなども、偶然期を同じくしてヨレたビートに可能性を見出していたのだ。

続いて2番目の「ベース」について。偉大なビートメイカーは、みな独自のベースラインを持っている。DJプレミア然り、ピート・ロック然り。そしてJ・ディラも例外ではない。彼らはサンプラーで、あるいはMoogのシンセでベースラインを手弾きする。サンプリングするネタの低音をブーストしてベースラインを強調する場合もあるが、何といってもディラのトレードマークは、Minimoog Voyagerを始めとするシンセで奏でるサイン波のベースラインだ。ウワモノがひとつのコードを示し続ける

だけのような場合でも、ベースラインの動きが楽曲にグルーヴと音楽性を与える。これはまさにファンクやソウルにおけるベースラインのあり方と同様である。たとえばイラ・Jのファーストアルバム《Yancey Boys》収録の〈Illasoul〉では、ウワネタのコードにフィルターがかかっているため、まるでワウ・ギターがかき鳴らされるファンク・チューンにおけるボトムを支えるベースラインといった風情だ。

ア・トライブ・コールド・クエスト（以下ATCQ）がセカンドアルバムでロン・カーターを迎えたように、あるいはドクター・ドレーがコリン・ウルフ（あの〈Deep Cover〉のベースラインの発明者！）らとスタジオワークをしたように、ビートメイカーたちは最良のベースラインを追求してレコードを掘るだけではなく、演奏によるオリジナルなベースラインの創出に解を求める。それゆえに彼らの頭の中にはブレイクビーツやウワネタに応じたベースラインが鳴り響くはずであり、それを単音のベース音のフリップで演奏するのだ。

世界中のサウンドをチョップする

それでは3番目の「ウワモノ」についてはどうか。

CamScannerでスキャン

ディラは〝サンプルを演奏した〟。彼はチョップで世界を変えたのだ。どういうことか。このことを理解するために、まずはビートメイキングにおけるサンプリングの快楽について考えておきたい。

サンプリングベースのヒップホップのウワモノの魅力のひとつは、「デペイズマン」という言葉で説明できる。デペイズマンとは主にシュルレアリスムの文脈で用いられる考え方で、本来は遠く離れたものを出会わせることで特殊な効果を生む手法を指す。フランスの詩人ロートレアモンが「解剖台の上のミシンと蝙蝠傘の出会いのように美しい」と書いたように、マックス・エルンストのコラージュ、ルネ・マグリットやサルバドール・ダリの絵画などに見られるような、異質なものの邂逅がもたらす驚異だ。言い換えれば〝ミスマッチの妙〟ということなのだが、たとえばATCQらネイティヴ・タンの一派がヒップホップにもたらしたのは、この世界のあらゆるレコードがネタになり得るし、むしろヒップホップにはそぐわないと思われているジャンルからサンプリングする方が面白いという価値観だった。そしてこのようなビートのカラフルな面白さや自由さこそが、ひいてはギャングスタやマッチョなイメージが色濃いヒップホップのイメージの変革を駆動したのだ。

CamScannerでスキャン

それをさらに推し進め、全く出自の異なる複数のネタを組み合わせることこそが、デペイズマン効果により、一層素晴らしいビートを生み出すのだと提示したのがATCQだった。彼らは最初のアルバム《People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm》で何でもありのネタのカラフルさを示し、続く2枚目《The Low End Theory》ではジャズネタのクールさを示し、3枚目《Midnight Marauders》ではデペイズマンの面白さを提示した。たとえばサードアルバム収録の〈Lyrics to Go〉では、メインに据えられているミニー・リパートンの〈Inside My Love〉はいわゆる大ネタだが、そこに重ねられるジェイムズ・ブラウンの〈Just Enough Room for Storage〉から絶妙に抜かれたギターのループ、そしてクライド・マクファターのブレイクビーツとの組み合わせの妙は、まさにデペイズマンと呼べるものだろう。

ATCQの最初の3枚のアルバムを追いかけていたファンたちが少なからず衝撃を受けていたのは、スムースネスとメロウネスでコーディングされたそのようなサンプリングネタの組み合わせの妙だった。だからこそ、4枚目《Beats, Rhymes and Life》のプロダクションの変化に戸惑ったのだ。J・ディラが「ATCQを破壊した」戦犯としてファンたちに非難された様子もまた、本書には記述されている。

ディラが手掛けたファーサイドのヒット曲〈Runnin'〉も、スタン・ゲッツのボサノヴァ曲からのアコギのフレーズとラン・DMCの「ラン！」という掛け声が見事なデペイズマンの効果を生んでいる。しかしディラは、このように数小節単位のループを絶妙に組み合わせるのとは別のベクトルを志向していた（本人が〈Runnin'〉をあまり気に入っていなかったことも象徴的だ）。

もう一度言おう。ディラはサンプルをチョップして、演奏した。小節単位でフレーズをサンプリングしてループさせるのではなく、それらを1秒やそこらの短さに切り刻む（チョップする）のだ。このチョップという手法自体は、何もディラが発明したわけではない。かつて、サンプリングはヒップホップ文化のひとつとして寛容に扱われていた。あるアーティストの楽曲を丸々ループさせても、そのアーティストへのリスペクトをレコード盤にクレジットすることで認められるといった牧歌的な時代があった。

しかし時代は変わる。1991年にリリースされたビズ・マーキーのアルバム《I Need a Haircut》は、ギルバート・オサリヴァンの〈Alone Again〉を無断で使用したとしてアルバム回収騒ぎに発展する。これ以降、自由なサンプリングは許されなくなる。

CamScannerでスキャン

既存の楽曲の一部をあからさまにサンプリングする場合は、使用許諾を得るために、場合によっては莫大なクリアランス料金を支払う必要がでてくるのだ。そのため、ビートメイカーたちは試行錯誤し、ある者はサンプラーを使わずにシンセでビートを作るようになり、またある者はサンプラーの使い方を転倒させる——サンプリングした素材で、新たなフレーズを作り出すのだ。たとえばDJプレミアはこの転回について、モードを変えただけで特に難しくはなかったと言及している。彼はこの言葉の通り、この制約を逆手に取って独自のミニマルなスタイルを確立する。

元ネタが判別できないようなわずかな長さのフレーズをチョップしてビートを構築する際は、このDJプレミアによるギャング・スターの〈The? Remainz〉やグループ・ホームの〈Livin' Proof〉のような芸術的な例のように、シンプルなゆえに単調なものとならない工夫が必要で、DJプレミアやSP1200の名手ジェルのように、独自の方法論でそれを展開したビートメイカーは決して多くはない。チョップするほんの1秒間のサウンドの物珍しさや歪さを追求することで、ヒップホップ・ビートのドープさを体現したDJプレミアに対して、ディラは別のアプローチでチョップを捉えていた。

彼が行ったのは、MPC3000を無数の楽器が詰まった箱に仕立て上げてしまうことだっ

た。千変万化のサウンドボックスに満載した音素材から、たとえば出所不明のエレピなどのコードのサウンドに、音程やリズムをつけて手弾きする。結果的に、それが元々１、２小節の演奏されたフレーズであるかのように聴かせてしまう。つまり彼は素材をチョップし並び替えて、サンプリングネタを再構築しているのだ。

具体的に挙げるなら、ディアンジェロの弾いたオルガンサウンドを抜き出して、まるで彼が弾いているような別のループに仕立て上げたのがスラム・ヴィレッジの〈2U4U〉だ。あるいはシンガーズ・アンリミテッドの〈Clair〉のアカペラのコーラスから一瞬のタイトな和声を盗み取った〈Players〉の非凡さはどうだ。さらにはファーサイドの〈Drop〉では、ドロシー・アシュビーのハープをチョップした上で逆再生し、元ネタからは全く想像のつかない世界を描き出すことに成功している。

付言するなら、このようにして再構築されたループは〈Drop〉やＡＴＣＱの各ビートにも顕著だが、調性から逸脱するような浮遊感のあるものが散見されるのも特徴だ。和音をチョップしてＭＰＣで音階をつけて演奏する場合、コードが平行移動することになるのが一因だが、ここにもディラらしさが表れている。つまりあらゆる制限から自由になることを望んでいたディラだからこそ、調性からも自由になろうとする意思

CamScannerでスキャン

の表れとも取れるのだ。そしてディラの浮遊感や後年のシンセ音使いは共に、ＬＡビート以降のスペイシーでフューチャリスティックなサウンドの前提を用意したと言っても過言ではないだろう。

いずれにせよこの手法を使えば、小節単位の厳選されたループの発掘だけに心血を注ぐ必要はなく（もちろんそれがサンプリングの醍醐味であり続けることには変わりないが）、原理的にはどんなレコードからも1秒ほどの素材を抜き出して、あとはそれを「演奏する」腕次第でいくらでもドープなビートを作ることができる。元のレコードがビートメイキングには全く不向きであるようなものから優れたビートを生み出す、錬金術のような手法がビートメイキングの醍醐味であり、ディラの本領発揮だったのだ。

つまり、クソから金を生む。それがディラの魔術だった。

以上のことから分かるように、彼のビートが人間味のある、人の演奏のようだと言われるのは、必然的だったのだ。なぜなら、ディラは本当にパッドを通してMPC3000を演奏していたのだから。

演奏者兼、指揮者

ジョーダンが「ワールドミュージック」と「クラフトワーク」を導入したと言及しているように、②の時期は生ドラムや生楽器、そしてシンセなどの電子音を大きくフィーチャーしている。

たとえばこの時期を代表する《Welcome 2 Detroit》を中心に考えてみよう。同アルバムのクレジットを見ると、曲によってはカリーム・リギンスが生ドラムをプレイし、シンガーでもあるドゥウェレがトランペットとフェンダー・ローズ、ベースをプレイ、彼の兄弟がトロンボーンをプレイしている。そしてその他の楽器はすべてディラがプレイしたとクレジットされている。

これはふたつのことを意味している。

ひとつは、実はディラ自身が色々な楽器を演奏できたことであり、これはマ・デュークスも証言している。ソウルクエリアンズにおいても、単にビートを打ち込むだけでなく、クエストラヴやディアンジェロ、ジェイムズ・ポイザー、あるいはその他のミュージシャンたちとのセッションに楽器のプレイヤーとして参加していたらしいことは、たとえばネット上のセッション動画でドラムを叩いている姿が収められていることか

らも明らかだ。

しかし瞠目すべきは、もうひとつの点だ。すなわちディラ自身には、マルチプレイヤーとしてさまざまな楽器を扱い楽曲に導入する能力があったのみならず、彼は演奏者たちを束ねて仕切る役割をも果たしていたのだ。

ソウルクエリアンズという天才アーティスト揃いの集団の中で、ブレインの役割を果たしていたのが実はディラだったことを覗かせる証言がある。本書でも言及されているように、ディアンジェロの《Voodoo》に実は大きなインスピレーションを与えていたのはディラだった。あるいは、クレジット上はソウルクエリアンズやジ・アマーの仕事となっていても、明らかにディラのカラーで染め上げられたプロダクションも多い。

自分がすべての楽器を演奏するのではなく（後年、すべての楽器を演奏して何枚もアルバムを作ってしまうマッドリブとのコントラストが面白いのだが）、プレイヤーたちとセッションをし、彼らを指揮し、各パートを編集してトラックに仕立て上げる。もちろんディラが最初ではないが、当時は数少ないケースであったことも間違いない。ディラから直系の影響を受けたフライング・ロータスは、初期作品ではディラの電子音やビートのヨレにインスパイアされたビートメイキングを披露し、中期以降は数多

くのミュージシャンを招いてジャズ色の色濃い傑作群を生み出すわけだが、それらの源泉にたとえば《Welcome 2 Detroit》収録の〈Think Twice〉があったのだと言っても過言ではないだろう。さらには同曲やソウルクエリアンズのアプローチは、ロイ・ハーグローブからロバート・グラスパー（〈Dillalude〉シリーズの素晴らしさよ！）にいたる、ヒップホップのブレイクビーツの快楽を捉えたジャズの流れに先んじている。

　さらにルーツに遡れば、ディラはある種そこにいるだけでバンド全体のサウンドを自分の色に染めてしまうマイルス・デイヴィスの後期の立ち位置や、あるいは各トラックをエディットして別作品に仕立て上げてしまう手つきには、そのマイルス作品の一時期のプロデューサーであるテオ・マセロ的な要素もあったと言えるかもしれない。〈On the Corner〉や〈In a Silent Way〉のようなループを基本単位とするインストゥルメンタル音楽のふたりの生みの親、マイルスとテオの遺伝子の両方がディラにも受け継がれていると言ったら言い過ぎだろうか。

ディラとマッドリブ——二卵性双生児

　それでは③の時期はどうか。この時期のディラのサウンドは、これまで以上に自由

を獲得し、カラフルになる。電子音が全面に出る曲が多くなり、ドラムもブレイクビーツというよりも、荒々しい打ち込みのサウンドとなる。①の時代よりももっとオーバードライブの効いた、歪んだサウンドだ。生ドラムの再現に力点を置かず、エレクトリック・ミュージックにおける、サンプラーを使ったドラムサウンドのあり方を追求しているようだ。ゼロ年代に入ると、DTM技術の進歩もあり、とにかくヒップホップを含むダンスミュージックの世界では高い音圧を求めるようになる。ネプチューンズ、スウィズ・ビーツ、ティンバランドらがシンセ音源のプリセットサウンドをヒップホップに持ち込むと、それまでのロービット・サンプラーによるローファイなサウンドから、ハイファイでアタックがより強調されたドラムサウンドが主流になる。ディラはこの流れに乗りつつ（つまりアタックの効いたサウンド）、他方ではこの流れに逆行する（つまりより歪んだラフなサウンド）というアンビバレントな戦略を取ったと言える。

①②の時代はどちらかと言えばスムースさに重きを置いた、ジャズやファンクネタとそれらが持つ音楽性を中心に据えたビートが多い。しかしこの時期はもっとプリミティヴでアバンギャルド、音楽性よりも瞬間的なひらめきを具現化し、インパクトの

あるサウンドをネタにしたビートが目立つ。たとえば《Ruff Draft》収録の〈Wild〉や《Champion Sound》収録の〈The Exclusive〉〈React〉などがその一例だ。ここにマッドリブからの影響がなかったというのは難しいだろう。特に《Champion Sound》はビートの入ったCDを送りあって、交換日記のように会話して作り上げたのだから。

何せ、ディラはクエストラヴに「マッドリブのことは俺にしか分からない」と断言し、マッドリブは「ディラのビートの上でしかラップする気にならない」と言ったほどなのだ。ふたりは二卵性の双生児であり、互いの鏡像であり、心から相互にリスペクトし合った唯一無二のパートナーだった。したがってジェイリブは彼らの弁証法を実現する装置だった。そこで示された両者のサウンドは、表層的にはユニットとしてまとまったサウンドでありつつも、ふたりの違いをよく示しているものでもあった。

ここでふたりの類似と相違について掘り下げるために、ひとつの補助線を引いてみたい。

ディラというアーティストについて考える上で見逃してはならないのが、彼がMCでもあったという点だ。ジョーダンが指摘しているように、ラップすることはディラというアーティストにとっては非常に重要な要素だった。何しろ、ビートは一切作ら

ずに、ラップだけをするアルバム《Pay Jay》（2016年に《The Diary》としてリリース）を制作したほどなのだ。

それでは、ディラはMCとしてはどんな存在だったのだろうか。本書でもその評価が芳しくなかったことに言及されているが、マッドリブのラップとの比較をすることで、彼らのビートメイキングの特異性についても明らかになると思われるのだ。

ディラのラップは、簡単に言えばとにかくオンビートで、リズムを中心に組み立てられている。スラム・ヴィレッジともどもディラのラップはその歌詞を取り上げられて、中身がないと評価されないこともしばしばだが、ラップを意味のある言葉として捉えるのでなく、サウンドとして捉えてみればその評価は変わる――パーカッシブなサウンド、トーキングドラムとしてのラップ。トラップが時代を席巻するいま、たとえばミーゴスのラップとフロウが評価されるのであれば、同じ理屈でスラム・ヴィレッジのラップも評価されて然るべきだろう。

一方のマッドリブは、クァジモトというプロジェクトでLord Quasというヘリウム声の別人格を発明してしまったことに表れている通り、コンテクストを重視する。というよりもむしろ、そのコンテクストを生みだす直観的なアイディアを重視する。彼

CamScannerでスキャン

はひとりにも関わらずギャングスタのメンタリティを持ったLord Quasとラップしているような構成（ひとり掛け合い、もしくはひとりポッセカット）を生みだし、ラップのフロウそのものも、曲ごと、ヴァースごとに比較的多様なのだ。

以上のことは、表3のようにまとめることができるだろう。ディラはラップもビートもリズムのグリッドを空間的に捉えて、同一線上で細部にわたり把握していたに違いない。一方のマッドリブは、時間軸を空間的に捉え、そこへの一音一音の配置に専心するというより、ヒップホップの魅力のひとつである歪さをどう表現できるかに注力していた。楽曲全体を貫く音楽的洗練よりも、ヒップホップ的ドープネスを追求し、それを実現するアイディアに価値を置いていた。そういう意味では、両者を具象と抽象というように比較する

表3 J・ディラとマッドリブの表裏

	J・ディラ	マッドリブ
ラップ	リズム	コンテクスト
ビート	空間性	アイディア
キャラクター	数学者	野獣

ことも可能かもしれない。

もっと言ってしまえば、ラップもビートも、ディラはリズム＝空間性、マッドリブはコンテクスト＝アイディアという結局は同じものに重きを置いており、その制作におけるモットーには、本書のジェイリブを取り上げた箇所でジョーダンが指摘するように、互いの「数学者」「野獣」というパーソナリティが見事に反映されていると言えるだろう。

このようなふたりの特性を念頭に置きながら、互いに繰り出す《Champion Sound》のラップとビートを聴き直すのも一興かもしれない。また、このアルバムでのディラのビートには、《Donuts》で展開されるサウンドの萌芽が散見されることもつけ加えておきたい。

改めて《Donuts》とは

そしていよいよ④の《Donuts》期だ。この時期は、一方では《The Shining》の収録曲も制作していたはずだが、あえて《Donuts》のサウンドだけに絞ってみよう。そのディテールについては、本書でジョーダンが精緻に分析しているのでここでは繰り返さな

い。だが、このアルバムでディラがやろうとしているのは要するに何だったのだろうか。

ディラは、色々な道を辿った結果、《Donuts》ではヒップホップのルーツに戻ろうとしている。つまり、レコードを二枚使いするように、シンプルなブレイクビーツやネタのループが中心に据えられている。細かくチョップせずに、小節単位でそのまま使っているものが多い。

ループに回帰しているだけでなく、そのソースも同時期的なソウルネタの再評価に与しているように見える。《Donuts》の制作当時は、ジェイ・Zの《The Black Album》やカニエのプロダクションなど、ソウルネタを使った楽曲が溢れていた。クエストラヴいわく、《Donuts》はそうしたトレンドに対するディラからのアンサーではないか、ということだ。しかし本人は決して口を割らなかったという。

このようにソウルネタも含むループやブレイクを多用する本作が、大味なかつてのヒップホップの制作方法に単に原点回帰しているのかといえば、そうではない。本書でもジョーダンが指摘しているように、他の音も入っているはずなのにブレイクビーツだけが聞こえたり、特定の音だけが抜き出されている箇所など、実際にどのようなオペレーションを行っているのか不明な部分も多い（序文でピーナッツ・バター・ウ

ルフが言及している通りだ）。ディラの妙技がそこかしこで炸裂している。
サンプラーのシーケンサーベースを越えた曲全体のアレンジや、さまざまなサウンドの抜き差しも散見されるため、ＰＣベースの編集作業もかなり行われたに違いない（《Champion Sound》の制作などで利用していたと言われているPro Toolsによるものと思われる）。この作品が病院で作られたという伝説は話半分に理解すべきで、個別のトラックはほとんどが事前に完成していたものであったことをジョーダンは指摘している。しかし病室のベッドで行われた編集作業が、《Donuts》のかなり重要な部分を占めているのも確かなのだ。
現在ハードウェアサンプラーだけでビートを制作するケースは稀で、ＰＣベースの制作が大半を占めている。ＭＰＣというハードウェアにあくまでもこだわり続けるディラが、ＰＣに向き合っている絵に抵抗がある向きもあるだろう。しかしディラはジョーダンが指摘しているビートメイカーの「怠慢でないか」というリトマス試験は意識していただろう。つまりそれは楽をするためでなく、自在にオーディオをエディットするという、より一層の自由を獲得するためだった。自身の創作に限界を設けない姿勢が、ここでも発揮されているのだ。

この編集作業こそが《Donuts》を、単なる短いビートのショウケースではなく、前後のビートとの絡み合いや、アルバムとしての展開を備えたビートの一大絵巻物へと昇華させたことは言うまでもない。

以上見てきたように、ディラの偉業の革新性と、現在の音楽シーンへの幅広い影響は計り知れないものがある。端的に、ディラの影響下にいないビートメイカー／プロデューサーがどれだけ存在するだろうか？ ここ日本でも、Tsutchie から DJ Mitsu the Beats、BudaMunk やOMSBまで、世界に誇るビートメイカーたちは皆ディラへのリスペクトをそのサウンドに滲ませている。

幸いにも彼の作品はマ・デュークスらによって、いまだにリリースされ続けている。僕たちにできるのは、それらの味を噛み締めながら、本書を片手に《Donuts》の甘みに、そしてときおりやってくる苦味の意味に思いを馳せることだ。

それはディラのお気に入りの味だった。それは新しいようで古きに根を持つ。それは古いようで、細かな新しい発見に溢れている。そして何よりも、ディラがマニピュレイトした温度でコーティングされている。ビターなチョコレートやスイートなシュ

CamScannerでスキャン

ガーがトッピングされた「ドーナツ」を掴むあなたの手は、ディラの人間味溢れるビートの熱で溶け出したそれらのトッピングでベトベトになってしまうかもしれない。その指先をしゃぶり尽くすように——ディラ自身もよくやっていたに違いない——決して解明されない謎に満ちたこのアルバムを、その髄まで探求してほしい。

2018年7月

吉田雅史

CamScannerでスキャン

ディスクガイド A-side　ディラ・ビーツの基本を知る10枚

Labcabincalifornia / The Pharcyde
1995 / Delicious Vinyl

〈Bullshit〉や〈Y? (Be Like That) [Jay Dee Remix]〉などでクラッピーなスネア、サイン波ベース、鍵盤のウワモノというディラの方程式が堪能できる1枚だが、同時に〈Drop〉のMVでも踏襲される逆再生や、永遠のクラシック〈Runnin'〉のネタの組み合わせの妙といったアイディアに溢れた作品。〈Runnin'〉で示されているのは、やがて分裂するとは思えないメンバー4人のハーモニーをここまで引き出すことができるのも、またビートであるということだ。

Beats, Rhymes and Life / A Tribe Called Quest
1996 / Jive

ディラの名がクレジットされているのは、ピッチを落としたザ・サークルのコーラスから別々の部分をつないだ〈Get a Hold〉や、ギターのカッティングをMPCで演奏してしまった〈Keeping It Moving〉、そして何とも表現しようがない言葉遊びの無限性にどこまでも堕ち込んでいくようにアンニュイな〈Word Play〉。本書ではディラがトライブを破壊したとの非難に言及しているが、むしろ彼らに単なるニュー・スクーラーに留まらない新たな方向性を与えたのがディラだったのだ。

Jay Dee Unreleased EP / Various Artists
1997 / House Shoes Recordings

ディラの方程式が満載の教科書的な1枚。リリースの見込みもないまま「演習」として取り組んだバスタやダス・エフェックス、アーティファクツらのリミックス集。なかでも白眉はディアンジェロの〈Me & Those Dreamin' Eyes〉で、デイヴ・グルーシンの文字通り夢見るようなローズサウンドに、JBの掛け声がある種の歪さも付け加える。それでいてディアンジェロの歌メロと見事にフィットしているところに、歌モノも得意とするディラの耳の良さを改めて痛感させられる。

Fantastic Volume 2 / Slum Village
2000 / Good Vibe

当時渋谷のレコ街で〈I Don't Know〉が話題になったとき、皆の反応は「一体何なんだこのビートは？」だった。スムースさと歪さを兼ね備えたサウンドは、いまだに類をみない。ディラのビートが先導する3人のラップも、ローションの上をのたうつようなモタりとグルーヴを兼ね備える。一生聴いていたい〈Players〉や〈2U4U〉に加え、〈Tell Me〉〈Climax (Girl Shit)〉や〈Get Dis Money〉のようなメロウなビートにナスティなラップの組み合わせも眩しい、正真正銘のクラシックアルバム。

Like Water for Chocolate / Common
2000 / MCA

ディアンジェロやジェイムズ・ポイザーとのソウルクエリアンズによる冒頭の〈Time Travelin' (A Tribute to Fela)〉、そしてディラ単独プロデュースの〈Heat〉が、ゾクゾクするような新しいチャプターの幕開けをはっきりと示している。ここではすでに、過去の生演奏のサンプルと現在形のそれとの境界が溶解している。ボビー・コールドウェルがサンプリングされたメロウな〈The Light〉は、本書の終盤の一場面を想像する読者には、決して忘れられない1曲となるだろう。

CamScannerでスキャン

Welcome 2 Detroit / J Dilla

2001 / BBE

ディラのアーティストとしての立場を確立したソロ作。生楽器の導入によりライブ感が増幅すると共に、リズム面に一層重心をかけ、ディラはビートメイカーからドラマーへと変貌を遂げている。なかでもドナルド・バードのカヴァー〈Think Twice〉の生演奏と打ち込みの絶妙な融和と、〈B.B.E. (Big Booty Express)〉や〈Shake It Down〉のヨレた16分のハットや電子音がなければ、ロバート・グラスパーのモードも、フライング・ロータスとLAビートのメソッドも存在しなかったかもしれない。

Ruff Draft / J Dilla

2003 / Mummy

「カセットのようなリアルなサウンド」というディラ本人のステイトメントから幕を開ける1枚。ディラといえばスムースでメロディアスなビートを想起するリスナーが多いなかで、メジャーレーベルへのストレスや、ネイティヴ・タン／バックパッカーとカテゴライズされることへの反発をそのまま音に封じ込める。〈Reckless Driving〉のラグドなフューチャー感、〈Nothing Like This〉の奇妙なオルタナ感、〈The $〉の軽快なファット感。次々と押し寄せる新奇サウンドに窒息せぬよう。

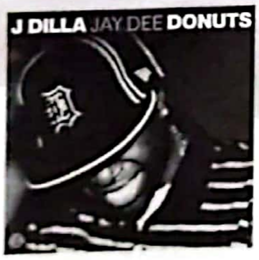
Champion Sound / Jaylib

2003 / Stones Throw

ディラとマッドリブ、互いに唯一無二のパートナーとの邂逅への歓喜をそのままパッケージした結果、ふたりのいつになくアッパーな表情が窺える1枚。フランクン・ダンクとつるむナスティな〈McNasty Filth〉、プリミティヴなブレイクビーツが疾走するファンキーな〈Champion Sound〉、ギャップ・マンジョーネとディジー・ガレスピーを掛け合わせた〈The Official〉など、マッドリブのビースティなビートの上で、間をふんだんに取りながらも実に堂々としたディラのラップにも注目。

Donuts / J Dilla

2006 / Stones Throw



改めてディラの膨大なビート・カタログの中に本作を位置付けようとして痛感するのは、31のビートひとつひとつが、不思議と他とは似て非なる独特の存在感を発揮していることだ。それでいてシームレスな展開、反復されるテーマなどによって、全作品中で最も入念に1枚のアルバムという形に束ねられているのもまた本作の特徴だ。聴けば聴くほどに新しい発見のある本作を、DJシャドウの《Endtroducing》を引き合いに出して説明しようとしたPBWは正しい。

The Shining / J Dilla

2006 / BBE

ディラの生前に大部分は作られていたが、残りをカリーム・リギンスが完成させた、豪華MC陣をフィーチャーしたラップアルバム。コモンがライムするヘッドバンガー〈E=MC2〉は、太いビートにシンセベース、得意のチョップ、ピッチをいじった声ネタで、ディラの新たな代表曲に。カリームのドラムが炸裂する〈Jungle Love〉に膝を打ち、〈Dime Piece〉のメロウネスにとろけ、〈Over the Breaks〉でディラのビートの上空に永遠の宇宙を幻視する。

CamScannerでスキャン

ディスクガイド B-side ディラ・ビーツの深層に触れる10枚

A Day Wit the Homiez / 1st Down

1995 / Payday

ファット・キャットとのユニット唯一の公式リリースで、ディラの最初のコマーシャルなクレジットが刻まれた1枚。A面〈A Day Wit the Homiez〉はジョー・サンプルのメロウなネタにファット・キャットの鼻歌がフィットする、当時の西海岸ライクなチル・ジョイント。B面の〈Front Street〉はスペイシーでドリーミーなウワネタのコード感と、ハイをカットしたキックにクラッピーなスネアと、この時点ですでにディラのトレードマークとなるサウンドの萌芽がある。

Stakes Is High / De La Soul

1996 / Tommy Boy

表題曲でアーマッド・ジャマルの〈Swahililand〉をサンプリング、3小節ループの楽曲に。素晴らしいループを引き当てたのは、ゴールド・ディガーたるレコード掘り師の面目躍如だが、同曲の8分を超えた箇所に眠っていたソースを掘り起こしたところにその慧眼を示している。DJスピナがジョック・マックスと組んだリミックスも、ケニー・バロンのエレピ、ベースラインとアタッキーなスネアの方程式がディラへのアンサーのような、しかしスペイシーで奇跡的な出来の逸品。

Enigma / Keith Murray

1996 / Jive

〈The Rhyme〉のジ・アマー名義のリミックスを収録。ビル・エヴァンスのエレピをフィーチャーしたディラの方程式の威力が遺憾なく発揮された1曲。リミックスだがキース・マーレイのハスキーなフロウとの相性も抜群。もう一方の収録曲〈Dangerous Ground〉もディラ方程式に則り、平行移動するエレピのコードの浮遊感とサイン波ベースの暴力が印象的。フックではまた別のループを配置し、ラストヴァースではドラムとベースのみが支えるという珍しく展開多き1曲。

Dedication to the Suckers / Phat Kat

1999 / House Shoes Recordings

ディラがプロデュースした3曲入りのEP。〈Don't Nobody Care About Us〉では、エリック・サティの曲をMoogでプレイするカルト盤からサンプリングしたフューチャー・ファンク。白眉は〈Microphone Master〉で、何とキング・クリムゾンの〈Moonchild〉からロバート・フリップのギターが印象深いメランコリックな一節をサンプリング。本書でも言及されているように、ソースを選ばず何からでもサンプリングするディラの特性が表れている。手弾きのベースラインの巧妙さも要チェック。

Little Brother / Black Star

2000 / MCA

クエストラヴが指摘するように、ロイ・エアーズの歌と語りの間隙を狙い撃ちするようにサンプリングして、パズルのピースをはめるように再構成したループがすべてのビートメイカーの度肝を抜く1曲。このネタの制約と、憧れのピート・ロックのパクリになるという二重の制約があったからこそ、クリエイティヴィティの自由が発揮されたと言えよう。それにしてもメジャーキーの原曲から、なぜここまでクールな哀愁を帯びたビートが生まれ得るのか。

CamScannerでスキャン

Vintage: Unreleased Instrumentals / Jay Dee

2004 / Bling 47 Recordings

盟友ワジードのレーベルからリリースされた未発表インスト集。ラストを飾る〈Trashy〉が出色の出来。彼のカタログの中でも特に泣ける1曲。スタンリー・カウエルのピアノとビートのシンプルな組み合わせだが、とにかくディラのネタサーチ力を痛感させられる（原曲の終盤の部分のフリップ！）。他にもミニマルな〈On the 1〉、ゲイリー・バートンのヴァイブをループさせた〈Circus〉、ディアンジェロのリミックスのインスト〈Dreamy〉など聴きどころ多し。

Cold Steel / Phat Kat

2007 / Look

タイトル通り、冷血な鋼のような硬質さとヘヴィさを湛えた、ディラのゴリゴリな面を代表する1曲。腰に来るビートがディラのトレードマークだったが、常にスタイルを更新する彼らしく、ここへ来てヘッドバンギングを煽るラグドネスが盟友ファット・キャットのハードなライムとぶつかり合う。B面の〈Nasty〉も同系統のヘッドバンガーで硬派に畳み掛けるが、本書でもメンションされていた冨田勲ネタがスパイシーな奥行きを与えている。

Jay Love Japan / J Dilla

2007 / Operation Unknown

ディラがツアーで訪れた日本を気に入ったことから編集されたという1枚。本書でも何度か言及されているディラが普段から作っていたミックステープを思わせる、生々しい着想に牽引された短いループで構成されている。良い意味での統一感のなさが、何よりもディラの制限されない自由なマインドを象徴している。小刻みなチョップが超モダンな〈Oh Oh〉や〈Yesterday〉、ソウルフルな〈Believe in God〉〈In the Streets〉は《Donuts》の延長のようにも。

The Diary / J Dilla

2016 / Mass Appeal

元々はMCAからのラップソロアルバム《Pay Jay》として2002年に制作されていた1枚。様々なビートメイカーたちのディラの乗りこなし方に注目しつつ、ディラのストリートサイドを露出する〈Gangsta Boogie〉では何とスヌープが客演。〈The Ex〉では憧れのピート・ロックがディラの方程式に解答を寄せる（ブーンバップにウワネタのコード、動き回るベースライン！）。疾走するブレイクビーツにディラのストレスが炸裂するクラシック〈Fuck the Police〉も収録。

Jay Dee's Ma-Dukes Collection / J Dilla

2016 / Yancey Media Group

本書のクライマックスでは、何年分ものリリースに耐え得るビートたちをマ・デュークスが取り戻す場面が描かれているが、ディラが生きているのかと錯覚するほど、2018年現在も相変わらずリリースは続いている。本作はそのマ・デュークスのセレクトによるビート集。喘ぎ声サンプルの〈663〉、アナザー方程式クラシック〈764〉〈1071〉、トライブのあの曲の原型〈369〉など聴きどころ多し。ディラは決して尽きることのない鉱脈を残してくれたのだ。

CamScannerでスキャン